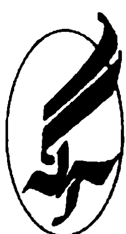

موسیقی شعر
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

موسیقی شعر

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

موسیقی شعر



شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸ ـــــ
موسیقی شعر / محمدرضا شفیعی‌کدکنی. ـــــ [ویرایش ۳]. ـــــ [تهران]: آگاه، ۱۳۷۰.
چاپ دوازدهم آگه ۱۳۸۹
۴ + چهل‌ودو + ۶۷۹ ص. ISBN 964-329-042-5
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
کتابنامه: ص [۶۶۱]ـ۶۷۹؛ همچنین به صورت زیرنویس.
۱. قافیه. ۲. شعرفارسی -- تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۸ م ۷ ش / PIR۳۵۴۸ ۴۱/۰ فا ۸ ـ ۱۳۸۵
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۶/۴۲۷۶ـ۸۵ م



موسیقی شعر

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

(چاپ یکم: ۱۳۵۸، چاپ دوم، متن گسترش‌یافته: ۱۳۶۸)
لیتوگرافی: طاووس‌رایانه، چاپ: نیل، صحافی: کیا
چاپ سیزدهم: ۱۳۹۱
شمارگان: ۱,۱۰۰ نسخه

مرکز پخش: **کتاب گزیده**
خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، بین روانمهر و لبافی‌نژاد،
نبش کوچهٔ دیدبان، پلاک ۳۳
تلفن: ۶۲ ۲۹ ۴۹ ۶۶، ۹۸۷ ۴۰۰ ۶۶

قیمت: ۳۰,۰۰۰ تومان

به یاد مادرم، آن بزرگ‌آموزگار زندگی و شعر و آن شیفتهٔ
سرودهـای حافظ که نخستـین نغمه‌های سخن پارسی را
یك حرف و دو حرف بر زبانم
الفـاظ نهـاد و گفتن آموخت.

در چاپ سوم

بخشی از «تحریر محل نِزاع» را بعضی از خوانندگان و دوستان نپسندیدند و گفتند: در بعضی اذهان می‌تواند موجب سوء تفاهمهایی شود. درین چاپ، آن بخش را حذف کردم. با سپاسگزاری از یادآوریِ آن عزیزان و اعتراف به اینکه هرکس کوچکترین قدمی در راهِ تعالیِ فرهنگ این آب و خاك برداشته باشد، موردِ کمالِ احترامِ این قلم است تا چه رسد به بزرگانی که احوال و آثار ایشان فصولِ اصلیِ تاریخِ ادبیات و فرهنگ عصر ما را تشکیل می‌دهد. به مناسبتِ حذفِ آن بخش، تغییری در نظام صفحاتِ آن مقدمه ایجاد شد که ازین بابت هم باید عذرخواهِ خوانندگان باشم.

امّا قضیه به همینجا خاتمه پیدا نکرد. عدّه‌ای از شعرای جوان با نامه و تلفن و پیغام و حضوری، گله کردند که چرا گفته‌ام در این سالهای بعد از سقوط سلطنت، شعر برجسته‌ای به نظرم نرسیده است و اگر بوده از کارهای گویندگانی بوده است که قبل از دههٔ پنجاه به کمال شعری خود رسیده بوده‌اند.

من همچنان عقیده دارم، و درین عقیده روزبروز، راسخ‌تر می‌شوم که شعر از وقتی روی در ضعف نهاد که شعرای جوان، بجای این که به زندگی و

زمانه و عشق و سرنوشت انسان بیندیشند، به این فکر افتادند که چه کار کنند که «صاحب سبك» شوند و به اصطلاح روزنامه‌ها «زبان خاص» خودشان را پیدا کنند؛ در نتیجه هم از «ذاتِ زندگی» ـ که سرچشمهٔ همهٔ هنرهاست ـ بدور افتادند و هم از «سایهٔ زندگی» که سبك است.

این روزها، در نوشته‌ای از شاعر بزرگ روس، بوریس پاسترناك خواندم که در موردِ انحطاط شعر در نسل شاعران روسِ سالهای ۱۹۲۰ گفته بود:

> ... برای من رؤیای «زبانی جدید» و شکلِ «بیان کاملاً شخصی» مفهومی ندارد. بخاطر این رؤیا بود که از بیشتر آثار سالهای بیست، که فقط به دنبال «تجربیاتِ سَبْکی» بودند دیگر اثری نیست. فوق‌العاده‌ترین کشف‌ها زمانی اتفاق می‌افتد که وجود هنرمند لبریز از چیزی گفتنی‌ست؛ درین حالت او زبانِ رایج را برای بیانِ آن انتخاب می‌کند و این زبان، در حینِ کاربُرد، از درون، دگرگَون می‌شود.

بنظرم رسید که عین همان بیماری در شعر ما نیز شیوع پیدا کرده است. من بعنوان معلمِ درسِ «سبك‌شناسی»، به تمام شاعران جوان یادآور می‌شوم که «صاحب سبك» شدن و «زبانِ خاص» پیدا کردن کار دشواری نیست. «شاعر شدن» کارِ سختی است. امروزه با بهره‌وری از نظریّه‌ها می‌توان ده‌ها نوع «سبك شعری» و «زبان خاص» بوجود آورد. امّا صدسال هم که با نظریّه کار کنند یك رباعی مثل رباعیات خیام یا یك غزل مثل غزلهای حافظ نمی‌توانند بگویند؛ زیرا شاعر شدن است که دشوار است، شعر گفتن است که دشواراست، اما «صاحب سبك شدن» و «زبانِ خاص» بوجود آوردن، کاری است بسیار سهل و آسان.

برای این‌که شما صاحب سبك شوید کافی است که بدانید «سبك» چیست و عناصرِ سازندهٔ آن چیست؟ اگر بدانید که «سبك انحرافِ از نُرم» است و برای منحرف شدن از نُرم راه‌های بی‌نهایتی وجود دارد، در آن صورت، حتی نیازی به کامپیوتر هم ندارید. با برنامه‌ریزیهای بسیار ساده می‌توانید انواع «سبك» هاو «زبان»های خاصِ شعری را بوجود آورید. عناصر اصلی شعر عبارت است از زبان، موسیقی، و تصویر و هریك از این عناصر دارای اجـزاء و شاخه‌های بیشماری است: زبان در دو قلمروِ صَرف و نحو، قابل گسترش است. هر نوع انحرافی که شما در حوزهٔ زبان ایجاد کنید عملاً سبك تازه‌ای را بوجود آورده‌اید: فرض کنید نُرمِ زبانِ شعر، تا امروز، این بوده است که درصدِ کلمات عربی در آن هشت‌درصد باشد و آنهم کلماتِ عربیِ خاصی، اگر این هشت‌درصد را به چهل درصد برسانید سبكِ شما چشم‌گیر خواهد بود. یا اگر این هشت‌درصد را به صفر برسانید بازهم سبك شما چشم‌گیر خواهد بود. حتی اگر درصدِ موجودِ در نُرم را تغییر ندهید امّا نوع کلمات را عوض کنید، آنهم ایجاد سبك می‌کند: مثلاً اگر هشت‌درصدِ موجود، کلماتی است از نوعِ: صُبح و ظُهر و نور آنها را با معادلهای عربیِ غیر رایجِ آنها عوض کنید و بگویید: صباح، ظهیره و ضوء. اگر در حوزهٔ «ترکیب‌سازی» نُرمِ زبان را دگرگون کنید، باز به «سبك» رسیده‌اید اگر در حوزهٔ «نحوِ زبان» و جایِ قرار گرفتنِ اجزایِ جمله، نُرمِ زبان را تغییر دهید این خود عَامل ایجاد سبك است. اینها ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین نکته‌ها در باب زبان است که هر کودكِ دبستانی هم آن را می‌داند؛ ولی وقتی که این کار با تعمّد انجام شود و «بسامدِ» آن چشم‌گیر باشد، ایجاد سبك می‌کند. در موردِ موسیقی شعر نیز همین نکته قابل ملاحظه است: متمرکز کردن شعر در وزن یا اوزانی خاص، ایجاد سبك می‌کند. استفاده از قافیه (و انواعِ امکاناتِ آن) یا استفاده نکردن عمدی از آن، خود می‌تواند عاملِ ایجاد سبك شود. در اوزان نیمایی، فاصلهٔ قافیه‌ها را کم یا زیاد کردن عامل سبکی است. اینها وقتی با بسامد بالا و محاسبهٔ درصدِ

کاربرد، موردِ استفاده قرار گیرد، همه، عامل سبك است. با اینهمه، قلمروِ اصلی سبكِ را شاید حوزهٔ «بیان» و «تصویر» است که می‌سازد. در آنجا امکان انحرافِ از نُرم بی‌نهایت است؛ از ساده‌ترین کارها مثال می‌زنم: اگر شما همه چیز را از طریق «مزه» و «خوردنیها» مورد تصویر قرار دهید: قرص خورشید در غروب، «چغندر پخته» باشد وستاره‌های شب «حَبّه‌های قند» و کهکشان «مشتی شکر» که در آسمان ریخته‌اند، وقتی اینگونه تصویرها به بسامد بالایی برسد و یك طرف تصاویر شما را خوردنیها تشکیل دهد، شما صاحب سبك شده‌اید. حتی اگر در دایرهٔ محدود این چند تصویرِ خوردنیِ مبتذل هم شما بخواهید می‌توانید تنوعِ سبکی ایجاد کنید: یکبارَ بگویید خورشید همچون چغنـدر پخته‌ای و ستاره‌های شب همچون حبّه‌های قند و کهکشان همچون مشتی شکر این خود نوعی سبك ایجاد می‌کند. «همچون» را حذف کنید و فقط بگویید چغندر پختهٔ خورشید، حبّه‌های قند ستاره‌ها، مشت شکر کهکشان این خود نوعی دیگر از سبك را بوجود می‌آورد. یا حتی می‌توانید کوتاهترش کنید و فقط بگویید: چغندر پختهٔ غروب، و حبه‌های قند آسمان شب، و مشتِ شکرِ ریخته بر آسمان، هرکدام ازاین گونه‌های بیان را که انتخاب کنید ـ اگر بسامدِ کارِ شما چشمگیر باشدـ عملاً به یك «سبكِ خاص» رسیده‌اید. من عمداً از پیش‌پا افتاده‌ترین و ساده‌ترین نمونه‌هایی که ممکن بود مثال زدم و نخواستم از سطوحِ بالای زبـانِ شعر یا موسیقیِ شعر یا تصاویر پیچیده و انتزاعی سخنی بگویم که خوانندهٔ عادی را گیج می‌کند.

اگر فهمیده باشید که «سبك» دو عاملِ اصلی دارد: «انحرافِ از نُرم» و «بسـامد» (یعنی فرکانس) با برنامه‌ریزی براحتی می‌توانید «صاحب سبك» شوید و به «زبـان خاص» خودتـان دست پیدا کنید و در آن صورت از سَرِ صدفرسنگ راه، حرفهاتان، خودش را نشان می‌دهد:

مثـلاً از طریقِ بالا بُردنِ بسـامـدِ «کلمـاتی خاص» از «مجموعه‌ای خاص»: فرض کنید درَ مجموعهٔ رنگ‌ها، شما اگر نیلی را تکرار کنید: آسمانِ

نیلی، برگهـای نیلی، نگاهِ نیلی، آبهای نیلی، لحظه‌های نیلی، خواب نیلی، بیداری نیلی و... و این تکرار به حدی برسد که در سخنِ شما همیشه چیزهایی نیلی دیده شود ـ بخصوص که هرازگاهی نیلوفر را فراموش نفرمایید ـ تا حدی صاحب سبک شده‌اید و می‌توانید مکتب و سبکِ خود را به نام نیلیسم به ثبت بدهید امّا شاعر شدنِ شما جای حرف است، آن را دیگر جامعه تعیین می‌کند نه روزنامه و نقدی که دوستان شما بنویسند. حال اگر نیلی را کسی قبلاً به ثبت داده باشد شما می‌توانید یشمی را انتخاب کنید: آسمانِ یشمی، برگ‌های یشمی، نگـاهِ یشمی، آبهایِ یشمی، لحظه‌های یشمی، الخ...مگر رنـگ کم است؟ حالا چه اصراری دارید که فقط در دایرهٔ رنگ‌ها محدود بمانید؟ می‌توانید از مجموعهٔ سنگ‌ها استفاده کنید: مرمر، خارا، یاقوت و زمُرد و زَبَرجد و... می‌توانید از مجموعهٔ بیشمار حیوانات: اسب، پلنگ و هزاران جور موجودات صحرایی و دریایی کمك بگیرید. عمده این است که «بسامدِ» یکی از اینها را بالا ببرید. این نکته است که «سبکِ شخصی» یا «زبانِ خاص» را به وجود می‌آورد.

اینها که مثال زدم ساده‌ترین عناصرند و من بعمد از پیش‌پا افتاده‌ترین راه‌ها سخن گفتم تا خوانندگان عادی و کسانی که اصلاً با مسائلِ سبك و زبان سر و کاری ندارند، آنها هم مقصود را دریابند وگرنه اندکی فنّی‌تر اگر واردِ عمل شوید و از میان انواعِ تصویر یکی را (مثلاً نوعی خاص از حسّامیزی را) بسـامـدش را بالا ببرید می‌شوید صاحبِ سبك. حتی بالا بردنِ بسامدِ ساختارهای صرفی کلمات هم می‌تواند برای شما سبك ایجاد کند؛ مثلاً بسامدِ «مصدر» یا «اسمِ مصدر» یا «وابسته‌های عددی» یا «واژگان پارسی سره» یا «واژگان کهنهٔ گرفته شده از متون قدیم: باستانگرایی و آرکائیسم» یا «کلمات عربی یا فرنگی غیرمستعمل در فارسی»، هرکدام از اینها را وقتی فرکانس، یعنی بسامدش را بالا ببرید، خودش سبکی می‌شود و زبانی خاص ایجاد می‌کند.

در قرن یازدهم شاعـری داریم که «صاحب سبك‌ترین شاعر تاریخ ادبیات ایران» است و شاید هم «صاحب سبك‌ترین شاعر جهان» باشد. کسی که سعدی و حافظ و خیام و فردوسی یك‌هزارم او دارای سبكِ خاص نیستند و آن شاعر، شخصِ شخیصی است به نامِ «طرزیِ افشار» که از بس «صاحبِ سبك» بوده است، تخلّصِ خود را از همین جنبهٔ «سبكْ مَداری» خود انتخاب کرده است. لابُد می‌دانید که قُدما «سبك» را، گاه، «طرز» می‌خوانده‌اند. این شاعر از بس که «صاحب سبك» بوده است تخلّص خود را «طرزی» برگزیده است. حالا می‌فرمایید سبك ایشان چیست؟ ـ این شاعرِ بی‌همتای «صاحب‌سبك خاص» (که به اصطلاح ناقدانِ روزنامگیِ عصرِ ما: «زبانِ خاص خودش را یافته بوده است.») تمامِ امتیازِ سبکیِ خود را در این قرار داده است که بسامدِ «مصادرِ جعلی» را در شعرش بالا بُرده است: پلاویدن (پلو خوردن) تعجّبیدنِ (تعجب کَردن) جمادیدن (ماه جمادی را پشت سر گذاشتن) رَجَبیدن(ماهِ رجب را سپری کردن):

شعبان رمضان، گر بپلاوَم مَتَعَجُّب
بی‌آش جمادیدم و بی‌نان رَجَبیدم

خواهید گفت: «این که شعر نیست. نظم است!» عجله نفرمایید آنها که در آینده خواهند آمد همین حرف را در موردِ فرمایشاتِ اغلبِ معاصران ما خواهند زد. خواهند گفت: «این که شعر نیست. نثر است!» برگردیم به هنرنماییهای شاعرِ صاحب سبك، حضرت طرزیِ افشار که با کاربُردِ مصادرِ جعلیِ ملولیدن (مَلول شدن) و قبولیدن (قبول کردن) و فروعیدن (فقه یا فروع‌دین را آموختن) و اصولیدن (علم اصول یا اصول‌دین را فراگرفتن) می‌فرماید:

مبـــادا که از ما ملولـــیـده باشـی
حدیثِ حســـودان قبـــولـیـده باشی
چو درسِ محبّت نخواندی، چه سود، ار
فروعیده باشـی، اصـــولیـده باشـی.

شهـدالله که حافظ و سعـدی، یك‌هزارم سبـكِ شخصیِ این شاعر را ندارند؛ شعرِ سعدی با شعرِ همام‌تبریزی اشتباه می‌شود و شعر سلمان ساوجی و عماد فقیهِ کرمانی وارد دیوان حافظ می‌شود و جز از راهِ نسخه‌شناسی قابل تشخیص نیست و شعـر صائب تبریزی با شعر سلیم تهرانی و کلیم کاشانی مرتب اشتباه می‌شود، در صورتی که یك مصراعِ طرزیِ افشار را اگر درمیان شعـر هزار شاعـر قرار دهید، از سرِ صَدفرسنـگ فریاد می‌زند که «من شعرِ طرزیِ افشارم!» سبكِ شخصی از این بالاتر؟ امّا آیا او شاعر هم بوده است؟ این را دیگر جامعه تعیین می‌کند.

اینهـا ساده‌تـرین و احمقانه‌ترین راه‌های به «زبان خاص» و «سبكِ شخصی» رسیدن است و اگر اندکی پیچیده‌تر شود و روی برنامه‌ریزیِ دقیق در قلمرو تمام عناصر شعر باشد، مثل اینکه: حسّامیزی را در دایرهٔ یکی دوتا از حواس و در قلمرو بخشی از زندگی یا طبیعت، با شکل خاصی از کلمات (مثلاً اسم مصدرها یا افعال پیشاوندی) و در اوزانی معیّن ـ با صرفِ نظر از قافیه یا تعمّـد در آوردنِ قافیه‌هـای پی‌درپی ـ بالا ببرید، کاملاًصاحبِ سبك شده‌اید و هرچه دایرهٔ «مجموعه»هاتان «متنوع»تر و «پیچیده»تر باشد سبك‌تان شخصی‌تر و خصوصی‌تر می‌شود؛ امّا پرسش اصلی همچنان باقی است که آیا شاعر هم شده‌اید یانه؟ این دیگر تشخیصش با جامعه است. همانهایی که از میان هزاران شاعر، سعدی و حافظ و فردوسی و خیام و نظامی و مولوی و... را برمی‌گزینند و از میان صدها شاعر عصر مشروطه ایرج و بهار و پروین و... را برمی‌گزیننـد و از عصر ما هم چندتنی را عملاً برگزیده‌اند که شعرشان در

حافظهٔ فرهیختگان راه یافته است.

من یك چیز را می‌توانم تضمین بدهم و آن این که اگر نظریه‌پردازیها را رها کنید و مقداری «شعر» عرضه کنید، شعری که جامعهٔ فرهیختگان اجماعاً، آن را بعنوان شعر، بپذیرد و به حافظهٔ جمعی خویش بسپارد، چون به «ذاتِ زندگی» ـ که جوهر و سرچشمهٔ هنر است ـ رسیده‌اید، به «سایهٔ» آن نیز ـ که همان سبك است ـ رسیده‌اید حال نگویید: «پس آنهمه شعر دربارهٔ...» که خواهم گفت: «نه، هرگز، آنهمه شعار سیاسی...»

اشکال عمدهٔ این دهه و دههٔ قبل، فقط در همین است که بجای «ذاتِ زندگی» ـ که جان شعر است ـ به سایهٔ زندگی ـ که سبك است ـ پرداخته ودرست گرفتارِ همان چیزی شده است که شاعرترین شاعر جهان گفت:

مرغ، بر بالا پَران و سایه‌اش
می‌دَوَد بر رویِ صحرا، مرغ‌وَش
ابلهی صیّادِ آن سایه شود
می‌دَوَد چندان که بی‌مایه شود

کوتاه سخن، این که شعر جوانِ این دوره، بدان دلیل نمونه‌های درخشانی ندارد که از درونِ نظریه‌پردازیهای «روشنفکرانِ عامی» سر برآورده است نه از درون زندگی و ضرورتِ تاریخ و چند موردِ امیدوارکننده و استثنایی که دیده شده است، نتیجهٔ صدق عاطفی و فرورفتن در اعماق زندگی بوده است و نگاهداشتِ پاس زبان پارسی، نه محصولِ گرایش به نظریه‌ها و مقدم داشتنِ «سبك» بر «زندگی».

ش.ك

تهران، مرداد ۱۳۷۰

یادآوری

این کتاب، بی‌آنکه مدعیِ هیچ گونه کشف و کرامتی باشد، می‌کوشد که مبانیِ جمال‌شناسیِ شعر فارسی را، در حوزهٔ ساخت و صورت‌ها و حوزهٔ موسیقیِ شعر، موردِ بررسی انتقادی قرار دهد. از آنجا که نخستین گام است، بی‌گمان از لغزشها بدور نیست.

چاپ اول این کتاب، به صورتی ناقص و شتابزده، در ۱۳۵۸ انتشار یافت و بیشتر از آنچه حَدِ تصورِ مؤلف بود، موردِ توجه دوستدارانِ شعر فارسی قرار گرفت. درین مدّت، با همه اصرار دوستان، از چاپ مجّددِ آن پرهیز داشتم. دلم می‌خواست بعضی یادداشت‌ها و تأملاتِ دیگری که در پیرامونِ موسیقیِ شعر داشتم، ضمیمهٔ آن شود. این فرصت تا سال ۱۳۶۵ دست نداد. در آن سال فصولی چند که از قبل آماده بود برآن افزودم، بعضی یادداشت‌ها و تأملاتِ دیگر را نیز تحریر کردم؛ به صورتِ مقالاتی در حوزهٔ مباحث این کتاب.

اگر مؤلفی حق داشته باشد که در بابِ پست و بلندِ کارش داوری کند، دلم می‌خواهد بگویم که بخشهای افزودهٔ این چاپ ــ که آن را تقریباً دو برابر چاپ اول کرده است ــ بمراحل ارزشمندتر از آن بخشهایی است که در

چاپ اول آمده بود، هم بلحاظِ تنوّعِ چشم اندازها و موضوعات و هم به دلیل مطالعهٔ افزونتر و تأمّلِ بیشتر مؤلف در آفاقِ شعر فارسی.

در مقدمهٔ مفصل و دشمن تراشانه‌ای که نوشته‌ام، خوانندگان را در جریان چند و چونِ این کتاب قرار داده‌ام. بنابراین از تکرارِ آن حرفها صرف نظر کردم ولی از تکرار این یکی دو نکته پرهیز و پروایی ندارم:

چند فصلی که در صفحات ۲۳۸ـ ۳۹ آمده است محصول ۱۳۴۳ است و طبعاً از چند جهت با فصولِ دیگر تفاوتهایی دارد. فصلِ «یکی از خسروانیهای باربد» نیز در ۱۳۴۲ نوشته شده است و در همان زمان هم به چاپ رسیده است. اسلوب و نوعِ منابع و لحن این فصول هم با دیگر فصلهای کتاب تفاوتهایی دارد و حتی امکانِ نوعی تعارض میان بعضی نکات این فصول با فصولِ دیگر نیز وجود دارد. بنابراین اگر خواستند مثلِ بعضی ناقدان روزنامگی در آن تناقض پیدا کنند اول در حّدِ کتابِ کُبریٰ فی المنطقِ جامع المقدمات، منطق بیاموزند و بدانند که «در تناقض هشت وحدت شرط دان» و یکی از آنها وحدتِ زمان است و دیگری وحدتِ مکان. یکی دونکته هم که تکراری می نماید باز مربوط به همین اصل است.

یکی دو فصل، به همان شکل یادداشت خصوصی که برای خودم نوشته بودم چاپ شد و چندان شکل فصل یا مقاله بخود نگرفت.

در ۱۳۵۸ در مقدمهٔ چاپ اول گفته بودم و الآن هم صمیمانه و با تأکیدِ بیشتری، تکرار می‌کنم که:

> اینکه می بینید اصراری دارم بر اینکه یادآوری کنم که کتاب محصول پانزده سال پیش است به معنيِ آن نیست که امروز نگارندهٔ آن طاووس علییّن شده است و می تواند بهتر از بهار و فروزانفر یا طه حسین و یا لئواسپیتزر و اریک اویرباخ نقد و تحقیق کند، به

هیچ وَجْه. بلکه به این معنی است که از لحاظِ روش کار و شناختِ منابعِ درجهٔ اول و درجهٔ دوم و به یک سوی نهادنِ مباحث فرعی از مباحثِ اصلی، امروز، تجاربی اندوخته‌ام که به هنگام نگارش این کتاب از آن تجارب بی بهره بوده‌ام. وگرنه دعوی کمال و کشف و کرامتی در میان نیست.

بزرگترین عیب این چاپ نسبت به چاپ اول این است که در این چاپ، بناچار فصولی افزوده شده است که مرتبط با شعر معاصر است و اظهارنظر در باب معاصران همیشه مایهٔ دشمن تراشی است بخصوص که تو خودت هم چند تا کتابِ شعر چاپ کرده باشی و حریفان یکسره به انکارت کمر بربندند. بسیاری از دوستان به من می‌گویند دستِ کم در موضوعِ شعر معاصر حکایت نویس مباش بگذار فقط از تو حکایت کنند چرا با این کارها همگان را به دشمنیِ خویش برمی‌انگیزی: عده‌ای که نامشان نیامده است به نوعی مکدّراند و آنها که آمده به نوعی دیگر که مثلاً چرا فلان کس دو بار نامش آمده نام من یکبار. با اینهمه از این کار نتوانستم صرفِ نظر کنم، و گفتم در کنارِ مقدمهٔ دشمن تراشانهٔ «ادوارِ شعر فارسی» این نیز غمی برسرِ غمهای دگر. اگرچه آمدن و یا نیامدن نامِ کسی ضرورةً دلیل اهمیت او نیست؛ مثلاً نام یحییٰ دولت‌آبادی چندین بار تکرار شده است و نام پروین اعتصامی یا ایرج نیامده است در صورتی که صد هزار یحییٰ دولت‌آبادی به یک شعر ایرج یا پروین نمی‌ارزد.

یکی از دوستان ادیب و فاضل و صاحب تصنیف و انصاف، وقتی کتابی را باز می‌کرد اول چیزی را که سراغ می‌گرفت این بود که آیا در آن کتاب نامِ او آمده است یا نه و اگر آمده است چند بار و با چه عنوان و لحنی، و از رویِ همین ملاک، نخوانده، به نقد و داوری در بابِ آن کتاب می‌پرداخت و اگر

در آن کتاب نامی از او نیامده بود، کتاب را می‌بست و با خشم می‌گفت: نامی زمن به پرسنلِ این اداره نیست. او این فضیلت و شجاعت را داشت که ملاکِ نقد و داوریِ خود را، دستِ کم بطور شفاهی، و در حضورِ دوستان، رسماً اعلام می‌کرد. امّا همین اندازه از انصاف هم خودش، درین مملکت، جای سپاسگزاری و قدردانی دارد. بی‌گمان هستند و بسیار هم هستند کسانی که ملاکِ نقد و داوری‌شان چیزی ست در حدود همان دوستِ ادیبِ فاضل، امّا شجاعتِ اعلام این ملاک و معیار را ندارند، کافی ست با ناقدان «مطبوعات» و «مراکز نشر» به نوعی سروکار داشته باشید.

ش. ک.

اسفند ۱۳۶۷

فهرست

۳

٤

۵

۶

گر خطا گفتیم، اصلاحش تو کن
مُصلِحی تو، ای تو سلطانِ سخن
کیمیا داری که تبدیلش کنی
گرچه جوی خون بود نیلش کنی
این چنین میناگریها کارِ تست
این چنین اکسیرها اسرارِ تست

جلال الدین مولوی

تحریرِ محلِ نزاع

(بجای مقدمه)

امروز بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی بویژه شعر را، در سراسر جهان، از پاریس تا پراگ و از لنینگراد تا هاروارد، جستجوهای صورتگرایانه[1] تشکیل می‌دهد و هر گروهی بر مجموعهٔ راه و روشِ خویش نامی می‌نهد که شمارش این نامها خود می‌تواند موضوع کتاب قابل ملاحظه‌ای باشد: بافت[2]، ساخت[3]، صورت[4] و ده‌ها نام دیگر که همه به کشفِ مبانیِ جمالشناسیِ[5] شعر ناظرند و با همهٔ پراکندگی اصطلاحات و تشتتِ تعبیرات، یک هدف را دنبال می‌کنند: تحلیلِ متن[6]، جدا از شرایط تاریخی آن و رها از همهٔ عواملی که در خارج از حوزهٔ متن قرار دارد. امّا

1) Formalist 2) texture 3) structure 4) form 5) aesthetic
6) text

مسألهٔ رابطهٔ متن با زندگینامه یا روانشناسیِ مؤلف و یا شرایط اقلیمی و طبقاتی و فرهنگیِ حاکم بر آفاق خلاقیتِ او، همچنان اعتبار و اهمیت خویش را داراست و امروز، نه آنها که جویای روابطِ پنهانیِ یک اثر با شرایط تاریخی و اقتصادی عصر مؤلف اند دشمنِ این گونه مطالعاتند و نه آنها که به جستجو دربارهٔ ساخت و صورت و بافت می‌پردازند، منکرِ آن گونه مطالعات. هردو سوی، نیک دریافته اند که هرکدام ازین روشها می‌تواند مصداقِ تحقیق درست در ادبیات باشد. و بهمین دلیل چند تنی که توانسته اند در مواردی «صورت»ها را با شرایطِ تاریخی و اقتصادی پیدایش آنها و در چشم اندازی گسترده‌تر: زندگی، مرتبط کنند مهمترین کارها را در حوزهٔ مطالعات اجتماعی آثار ادبی و در مواردی جامعه شناسیِ ادبیات عملاً انجام داده اند؛ از قبیل کارهای اویرباخ[7] در محاکات[8] و کارهای اسپیتزر[9] در زبانشناسی و تاریخ ادب[10] و کارهای لوکاچ[11] در رمان تاریخی[12] و کارهای لوسین گلدمن[13] در خدای پنهان[14]. بی‌گمان خوانندگان توجّه دارند که این گونه کارها، در جهان، بسیار نادر و دشواریاب است و با شِبهِ تحقیقاتِ شعارآمیز و کلی بافیهای ژورنالیستیِ بعضی مُدَّعیانِ وطنی، هیچ ارتباطی ندارد.

بعضی از صورتگرایان روسی[15] عقیده داشته اند که آنچه در حوزهٔ ادبیات و هنرها، در طول تاریخ، دگرگون می‌شود «صورت»هاست، نه «محتوی»ها. و اگر منظور آنها را از صورت به درستی دریابیم، نمی‌توانیم منکرِ درستی گفتارِ آنان شویم. گویا عبدالقاهر جرجانی هم وقتی اصالت را

---

7) Auerbach, Erich 8) Mimesis 9) Spitzer, Leo
10) *Linguistics and Literary History* 11) Lucacs, Georg
12) *The Historical Novel* 13) Goldmann, Lucien
14) *The Hidden God* 15) Russian Formalist

به الفاظ می‌داده است و معانی را «مطروحهٔ در طریق» می‌دیده است، تا حدودی چنین منظوری داشته است. البته باید توجه داشت که «الفاظ» در زبانِ او، برداشت‌های ساده و ابتدایی یی از همان مَقولات ساخت و صورت و بافت در زبان نقد معاصر است. این زندگی ست که دگرگون می‌شود و صورت‌های ادبی را دگرگون می‌کند. نمی‌خواهم بگویم جرجانی به چنین رابطه ای هم رسیده بوده است. اصولاً بینش تاریخی نسبت به ادبیات و هنرها و فرهنگ، امری است بسیار جدید که در دو قرن اخیر، بشر از آن آگاه شده است. و این عینکی ست که مارکس به چشم انسان زده است و مقطع جدیدی را برای تاریخ بشر آفریده است و از عجایب اینکه منکران و دشمنان مارکس هم ازین عینک استفاده می‌کنند، حتی بیشتر از طرفداران مارکس و هوشیارانه‌تر و بگونه ای خلاقتر.

فلاسفهٔ اخوان‌الصفا که به نظام موسیقاییِ جهان، بسیار اندیشیده‌اند معتقدند که در این نظام موسیقایی، «دوامِ ترکیبِ اضداد» جز از طریق «ترکیبِ نسبت‌ها» امکان‌پذیر نیست وگرنه اضداد را هرگز سرِ سازگاری با یکدیگر نخواهد بود. بنابراین، هیچ اثری در تاریخ هنر و ادبیات پایدار نخواهد ماند مگر آنکه برخوردار از تناسب در ترکیب‌ها باشد که صورتی دیگر است از همان بیان ساخت و روابط متقابل و متناظرِ اجزای یک واحد هنری و نقش متقابل آنها در برابر یکدیگر.

این کتاب، به هیچ وَجْه، مدّعیِ ورود به مباحث مربوط به ساخت و صورت نیست، امّا عملاً نمودار گوشه‌های کوچکی از بعضی از آن چشم‌اندازهاست، یعنی کوششی است برای بررسی بعضی از مسائل مربوط به فرم یا صورت در شعر فارسی. و از آنجا که «موسیقی» در کاربُردِ این کتاب، در بسیاری از فصول، مفهومی نزدیک به روابط حاکم بر یک «کُلِّ

ادبی»، یا نقشِ متقابلِ اجزاء یک کُل در برابر یکدیگر دارد، نام «موسیقی شعر» بر آن اطلاق شده است. بسیاری از مسائل این کتاب مستقیماً مرتبط با موسیقی شعر است، در معنیِ دقیق کلمه، و بخشهایی نیز واردِ مسایلی می‌شود که در آنها، موسیقی، با توسُّع به کار رفته است: چیزی در حدود بافت و ساخت و صورت.

یکی از مشغله‌های عمدهٔ من، که بر تمام مشغله‌ها، همواره، تقدّم دارد، مرور بر کتابها و نشریاتِ معاصر در بابِ شعر است. هیچ کسی باور نمی‌کند که دلبستگی من به نقد ادبی و مطالعات در بابِ تصوف هم، از فرطِ دلبستگی به شعر است. می‌توانم ادعا کنم که کمتر چیزی در‌ینباب، نشر می‌شود که من آن را با حوصله نخوانم، و گاه در مورد شعرهای بد، در وسطِ «شعر»، مقداری بد و بیراه به گوینده و ناشرش نثار نکنم؛ که کی تمام خواهد شد که من نَفَسی بکشم؟ ولی با هر جان کندنی باشد این «شعر» ها را تحمّل می‌کنم و تا آخر بدقّت می‌خوانم، حتی اگر خستگی، استراحتی را در آن میان ایجاب کند. لازم نیست که این شعرها خیلی طولانی و به قول آقایان «منظومه» باشد. نه، ممکن است پنج سطر باشد و در وسطش حوصلهٔ آدم سر آید. شلختگی و فقدانِ نظام‌وموسیقی یا بافت و ساخت و صورت، خودش را در طول یک سطر هم می‌تواند نشان دهد. لازم نیست که شاعری اثری در پنج صفحه مرتکب شده باشد و در آن از موسیقی و نظام و ساخت بدور افتاده باشد، می‌توان در یک رباعی، یا در یک شعرِ هایکووار، کاری کرد که حوصلهٔ خواننده سر برود. من اگر هزار بار رستم و اسفندیار فردوسی را بخوانم کوچکترین احساسِ ملالی نمی‌کنم. بلکه برعکس، در هر بار، شوقِ خواندن و باز خواندن در من بیشتر می‌شود در صورتی که «شعر» های این

آقایان محترم، گاهی در همان دو سه مصراع اوّل ـــ یا بهتر بگویم: دو سه سطر اول ـــ حوصلهٔ آدم را سر می برد.

نیما شعرِ فارسی را به نظام و موسیقی نزدیکتر کرد. شعر نیما ـــ با همه کوتاهی و بلندیِ مصراعهایش بویژه در دو دههٔ آخر عمرش، در غالبِ موارد ـــ به موسیقی نزدیکتر از نظمِ سروش اصفهانی یا قاآنی است. ولی در بیست سال اخیر، بویژه پس از انقلابِ بهمن ماه، بنظرم شعرِ جوانِ ایران دارد از حوزهٔ پیشنهادی نیما دور می‌شود. و بهمین دلیل شعر خوبی، درین ده پانزده سال اخیر، جز از بعضی استادان نسل قبل، آنهم بندرت، یا منتشر نشده است یا من توفیقِ زیارتش را نداشته‌ام. آنچه دیده‌ام «کُنسروِ کلمات» و مجموعه‌ای از «تصاویر جدولی» بوده است، بی‌هیچ پیرنگ شعری[16] و بهره‌مندی از ساخت و موسیقی و کیمیاکاری در قلمرو زبان. ومثلِ جوجه‌هایِ بیرون آمده از ماشین جوجه کشی، همه مثل هم.

هیچ مَحَکی امروز برای من بیشتر ازین مَحَکی که الآن درباره‌اش صحبت می‌کنم اعتبار ندارد؛ محکی ست که تمام «شُعرای ناکامِ معاصر» با آن مخالفت خواهند کرد و هزاران دلیل فلسفی و ریاضی و نجومی و مارکسیستی و فرویدیستی و اسلامی و عرفانی، برای ردِّ آن خواهند تراشید، (اگر این کار را نکنند با چه دلشان را خوش کنند؟) ولی محک بسیار حسّی و تجربی است: من معتقدم شعرِ خوب از مدرن‌ترین انواعش تا کهن‌ترین اسلوب‌ها، شعری است که وقتی مدتی از انتشارش گذشت در حافظهٔ خوانندگانِ جدّیِ شعر، تمام، یا بخشهایی از آن، رسوب کند. این کلمهٔ «مدتی» و «**خوانندگان جدی**» اندکی نیازمندِ توضیح است. مفهومِ کلمهٔ «مدتی» در گذشته می‌توانست چندین قرن باشد، مثلاً دیوانِ سیفِ فَرغانی

---

16) poetic plot

پانصد سال در گوشهٔ مسجدی یا خانقاهی بماند و خاک بخورد و کسی از آن باخبر نشود، امّا در عصر ما ــ که وقتی شعری در تهران نشر یافت چند روزبعد در میانِ تمام ایرانیان خارج از کشور هم می‌تواند، بالقوه، انتشار یافته باشد ــ کسی نمی‌تواند مدعی شود که من حالا شعر می‌گویم دویست سالِ دیگر خواهند فهمید که من چه می‌گویم یا دویست سال دیگر مردم آن را به حافظه خواهند سپرد. این خانم‌ها و آقایان ماورای بنفش، در بافتِ تاریخی عصرِ خودشان آیا مُدِرْن‌تر از فروغ فرخ‌زاد نسبت به سالهای ۳۹ تا ۴۳ اند؟ مُدِرْن‌تر از سُهرابِ سپهری نسبت به سالهای ٤١ تا ٤٦ اند؟ این خانمها و آقایان ماورای بنفش در بافتِ تاریخی عصر خودشان آیا مُدِرْن‌تر از شاملو نسبت به سالهای ٤٢ تا ٥٠ اند؟ مُدِرْن‌تر از اخوان نسبت به سالهای ٣٤ تا ٤٤ اند؟ اگر مدعی شوند که آنها در بافتِ تاریخی عصر خویش مُدِرْن‌ترند از شعرایی که نام بُردم، بی‌گمان فقط و فقط برای فرار از این حقیقت عریان و هراس‌آور است که آنان خود در طول سی سال شاعریشان، ول معطل بوده‌اند. چراکه وقتی درحوالی سالهای یاد شده شعرهای خوب فروغ و اخوان و شاملو منتشر می‌شد یک ماه بعد از انتشارش تمام یا بخشهایی از آن در ذهن و ضمیر اکثریت خوانندگان جدیِ شعر رسوب می‌داد. البته منظور شعرهایی است که نمودار کمال هنری این شُعَراست نه هرچه بر قلم مبارکشان جاری شده باشد. برای نمونه: «باغ من» و «نماز» و «سبز» و «زمستان» و «کتیبه» از اخوان یا «جمعه» و «در خیابانهای سردِ شب» و «هدیه» و «تولدی دیگر» از فروغ یا «عقوبت» و «سرودِ مردِ روشن...» و «ماهی» و «مرگِ نازلی» و «مرثیه (برای فروغ)» از شاملو و «آب» و «نشانی» و «ندای آغاز» و «به باغ همسفران» از سپهری. از خانلری و گلچین و توللی و نادر پورو کسرایی و سایه و بسیاری دیگر مثالی نمی‌آورم زیرا، عده‌ای آنها را مُدِرْن

نمی‌شمارند و شاید هم در مواردی حق با چنین افرادی باشد زیرا مُدِرنیسم با همه شناور بودن حدودش و تعریف ناپذیریش خودنوعی مبنای جمالشناسی aesthetic یاحال و هواست که هیچ ربطی به زمان ندارد به همین دلیل هولدرلین (۱۸۴۳ ــ ۱۷۷۰) را «مُدِرْنِ پیشین» early modern می‌خوانند و بنظرم «بیدل» (۱۱۳۳ ــ ۱۰۵٤ ق) از بسیاری از مُدِرْن‌های عصر ما، مُدِرْن‌تر است و مُدِرْن بودن، بخودی خود، نه افتخاری است و نه عاری. شاید ۹۵ درصدِ شعرهای نو چاپ شده در کتابها و مطبوعات بیست سال اخیر فقط باعتبار مدرن بودن، مُدِرْن‌تر از عُقاب خانلری یا زمستانِ اخوان باشد ولی همهٔ آن شعرها را بر روی هم به یکی از این دو شعر نمی‌توان عوض کرد. امروز، مدرنیسم هم نوعی سنّت است و در ممالک راقیه در باب سنّتِ مدرنیسم The modern tradition کتابها نوشته می‌شود. ممکن است کسانی که در درون این سنّت قرار دارند، بقیهٔ حال و هواها را منکر باشند، امّا کسی که به مجموعهٔ آثار ادبی بشر مختصر نگاهی داشته باشد، این سنّت را نیز یکی از سنّت‌ها بحساب می‌آورد. ضمن اینکه در کشور ما سنگرِ بسیار محکمی هم هست برای شیّادها. بگذریم، از میان اینهمه شعری که در این سالهای اخیر نشر می‌شود یکی هم در حافظهٔ دوستدارانِ جدّیِ شعر رسوب نمی‌کند. حتی مصراعهایی هم از آنها رسوب نمی‌کند. من به یک مصراع هم قانعم. ممکن است بگویید: «قیاسِ به نَفْس می‌کنی، در حافظهٔ تو رسوب نمی‌کند، در حافظهٔ دیگران رسوب می‌کند.» من از بسیاری از شاعرانِ بزرگ این عصر که با آنها حشر و نشر دارم پرسیدم آنها هم مثلِ من بودند. ممکن است بگوئید اینها دیگر پیر شده‌اند. از جوانها باید پرسید. عرض می‌کنم اوّل از جوانها پرسیدم، و بعد، ازین خانمها و آقایان. من چون از مزایای فول تایمِ جدید (فول تایمِ اسلامی) برخوردار نشده‌ام فقط یک روز در هفته به دانشگاه

می‌روم و در همین یک روز، از سراسرِ ایران، بقول ایرج: زایر و شاعر مهمان دارم. همه به هوای اینکه علی‌آباد شهری است، می‌آیند و برای من شعر می‌خوانند و از من در باب شعر معاصر و شعر خودشان نظر می‌خواهند. این سئوال را من از همهٔ این جوانها ـــ که مُعدّل سنّی آنها حدود ۲۵ سال است ـــ پیوسته داشته‌ام و در تمام موارد پاسخ منفی بوده است. بهمین دلیل می‌گویم شعر فارسی، با دور شدن از نیما و راه و رسمِ نیما، اُفت کرده است من حتی شعرهای منثورِ شاملو را ـــ آنهایی را که نوعِ کاملِ کار او می‌دانم و اتفاقاً پاره‌هایی از آنها در بعضی از حافظه ها رسوب داده است ـــ نیمایی می‌شمارم یعنی در جهتِ کمالِ موسیقیِ شعر و در جهتِ کمال ساخت و صورت. نمیدانم چه کسی گفته است: در جامعه‌ای که فرهنگ در آن بیمار، یا اندک‌مایه باشد، کلمهٔ آزادی بهترین حربه‌ای است که می‌توان علیه آزادی به کار بُرد. حالا درین برکهٔ نیم خشکیدهٔ فرهنگ معاصر ما، کلماتِ فرم و استروکتور بهترین وسایلی هستند که برای منحرف کردنِ جوانها از فرم و استروکتور، بمعنیِ واقعیِ کلمه، می‌توان به کار بُرد. شما هر مجله‌ای را باز کنید، اگر صفحهٔ انتقاد کتاب داشته باشد، و کتابِ شعری را نقد کرده باشد، مرتّب این عبارات را می بینید که تکرار می‌شود: «ساختِ شعرش ضعیف است»، «به فرم نرسیده است»، «زبانِ خاص خودش را پیدا نکرده است» از وقتی این حرفها وارد مطبوعات شد، احتمالاً مقارنِ سالهای پنجاه، شعر جوان ایران شروع به خشکیدن کرد. کسانی این حرفها را بیشتر تکرار کردند که خود از جماعتِ «شعرای ناکام» آن سالها بودند، کسانی که هیچ کس برای شعرشان، در طول سی سال شاعری، تره خُرد نکرده است.

من به جوانهای بااستعدادی که بالقوه شاعران برجستهٔ فردایند می‌گویم: کسی که خودش آن جور شعرهای شلخته و سَقَط صادر می‌کند که در طولِ

قریب سی سال یک مصراع از شعرهایش به حافظهٔ خوانندگان جدیِ شعر رسوب نکرده است، نقدش هم مثلِ شعرش، سَقَط است و ساقط. بقول صاحب چهار مقاله «ناجوانمردی که به پنجاه سال اندر نیابد که آنچه می‌گوید بَد است کی بخواهد دانست؟» اینها، نامِ نیما را بهانه کرده‌اند برای کوبیدنِ نیما و میراث نیما. همچنان که اصطلاح ساخت و فرم را وسیله‌ای قرار داده‌اند برای از بین بُردنِ فرم و ساخت. نیما نیامَد که فرم را از بین ببرد. نیما آمد که فرم را احیا کند. درست گفت الیوت آنجا که گفت: «تنها یک شاعر بد می‌تواند از شعر آزاد بعنوان راه رهایی از فرم استقبال کند. شعرِ آزاد انقلابی بود علیه فرمهای مُرده و نوعی آماده‌سازی بود برای فرم‌های نو یا نو کردنِ فرم‌های کهن.»[17] آنها که شعر آزاد را برای آزادی می‌خواهند اشتباه می‌کنند چون در هنر آزادی وجود ندارد.

این آقایان ماورای بنفش که در کنام مطبوعاتِ روز سنگر گرفته‌اند فقط حرفهای خودشان را می‌زنند و حرفهایی را که به نفع آنهاست. اگر کسی بخواهد همین پرسش ساده را در مطبوعات مطرح کند، محال است به او اجازه دهند، محال است بگذارند کسی ازین آقایان بپرسد که: «شاعرِ محترم! «بعدِ سی سال قلم‌فرسایی» و حضورِ هفتگی و ماهانه و سالانه در صفحاتِ مطبوعات کدام شعرهای تو، کدام شعرِ تو، کدام سطر از یک شعر تو، در حافظهٔ دوستداران جدّی شعر رسوب کرد؟» منظور از دوستداران جدیِ شعر موجوداتی از کرهٔ مریخ نیست. خوانندگان مهدی سهیلی و برادر آهنگران نیست، همان کسانی است که صد و پنجاه هزار نسخهٔ تولدی دیگر و صد هزار نسخهٔ هشت کتاب سپهری را می‌خرند و بیشترین قسمت‌های تولدی دیگر، و حجمِ سبز و آخر شاهنامه و ابراهیم در آتش را حفظ دارند. همانها یک

17) Sebeok, Thomas, *Style in Language*, p. 176.

مصراع هم از شعرِ تو بخاطر ندارند.[۱۸]

در مجلس ختم مرحوم حبیب یغمایی، مدیر مجلهٔ ادبی یغما، که سی سال تمام، بی هیچ وقفه ای سنگردار دفاع از شعر کهن بود، واعظی که به منبر رفته بود، بدون کوچکترین قصد و توطئه ای، در تبیین مضامین منبرش، پاره‌ای از یک شعر تولّدی دیگر را خواند و شاید گوینده را هم بدرستی نمی‌شناخت. به اخوان که در کنارم نشسته بود گفتم: «بدینگونه امروز، بدو معنی، مجلس ختم شعر کلاسیک است.» حالا می‌فرمائید به آن واعظ چه کسی گفته بود شعر فروغ را حفظ کند و چه کسی صدها هزار خوانندهٔ بالقوهٔ شعر جدید را از توجه به یک سطر از کارهای این آقایان در طول سی سال شاعریشان بازداشته است؟ درست گفت اقبال لاهوری: قسمتِ باده به اندازهٔ جام است اینجا. من به همهٔ «شعرای ناکامِ معاصر» — که مطرح کردنِ این ملاک و محک را نفیِ مقامِ شاعریِ خویشتن خواهند دید — حق می‌دهم که این مقدمه را و این کتاب را و همهٔ آثار مرا بعنوانِ «مانیفستِ ارتجاعِ ادبی» تلقی کنند. کسی که حرفش را همگان قبول داشته باشند، هیچ گاه وجود نداشته است. از طرفِ دیگر، من نامِ هیچ کسی را نبرده‌ام و آدرس و مشخصات هیچ کسی را هم نداده‌ام، اگر کسانی خود را مصداقِ این موضوع بدانند و به اصطلاح این نقطهٔ ضعف را بریش بگیرند، تقصیرِ خودشان است و درین مرحله هیچ فرقی بین شعرای ناکام قصیده‌سرای و غزل‌پرداز و رباعی گوی و مسمّط نگار و مثنوی‌آفرین و طرفدار شعر آزاد و شعر منثور و موج هفت و موج هشت و موج یک ملیون و نهصد و نود و نهم، نیست. آزمایشگاهِ

۱۸) البته کسانی هستند که می‌گویند ما خوانندهٔ جدّیِ شعر هستیم ولی اصلاً حافظهٔ شعری نداریم. اینان از بوستان سعدی و رباعیات خیام و غزلهای حافظ هم مصراعی در حافظه ندارند. اینگونه افراد، موضوعاً، خارج از این بحث‌اند.

جامعه بیرحمتر از آن است که رعایت حال شخص یا اشخاصی را وجههٔ همّت خویش قرار دهد.

یکی از ناقدان فرنگی شعر را به «چیزی که قابل ترجمه نباشد» تعریف کرده است و درست گفته است و اگر بخواهیم قابل فهم‌تر این حرف را بزنیم بهتر است بگوییم: شعر، شعر ناب، شعری است که کسی نتواند آن را جابجا کند و یا بدزدد مثل شعر حافظ، دزدیدنِ شعر حافظ را دو جور می‌توان تصور کرد: یکی اینکه کسی بیاید و بگوید دیشب، این شعر را گفته‌ام:

عرضه کردم دو جهان بر دلِ کار افتاده
بجز از عشقِ تو باقی همه فانی دانست

به این نوع دزدی کاری نداریم. نوع دوم این است که کسی بخواهد با تغییر، گرچه اندک تغییری، این شعر را بنام خود کند. مثلاً همان کلمهٔ **باقی** را تبدیل به **دیگر** کند و بگوید:

بجز از عشق تو دیگر همه فانی دانست

تمام بافت و ساخت و صورتِ شعر دگرگون شده است و شعر از آسمان علیین به تخوم ارضین سقوط کرده است گرچه در همین حالتِ سقوط هم باز با بهترین شعرهای بسیاری از مشاهیر برابری می‌کند امّا هرچه باشد بافت و ساخت از هم فروپاشیده است و «موسیقی شعر» درهم ریخته است. مرکزِ ثقلِ بافت و ساخت و صورت، همین کلمهٔ **باقی** است که مثل چنگکی تمام اجزای معنوی و صوتی شعر را بهم پیوسته است و مانند قطعهٔ آهنربایی که براده‌های آهن را جهت و شکل می‌دهد این کلمات را در طیفِ مغناطیسی خویش جهت و شکل و صورت، بخشیده است. وقتی این قطعهٔ آهنربا را برداریم، هرکدام از اجزا به سویی می‌روند که دیگر نمایشگرِ آن نظم و نظام

هنری و معجزآسا نیست و توجه داشته باشید که غالبِ کلمات و شاید در مورد حافظ بتوان گفت تمامِ کلمات، در ارتباط با یکدیگر این خاصیّتِ آهنربایی را دارند. هر کلمهٔ دیگر را هم که عوض کنید آن طیفِ مغناطیسی به هم می‌خورد در صورتی که در بعضی شعرها ممکن است تغییری که شما ایجاد می‌کنید حالتِ مغناطیسی را افزایش دهد، یا تا حدی ایجاد کند.

در این کتاب، «موسیقی» را گاه به معنیِ ساخت و صورت گرفته‌ام و گاه به همان معنیِ عُرفی و شناخته شده‌اش و هیچ باکی نداشته‌ام که بعضی از ذهنهایِ «واتِر پروف» آن را جذب نکنند، آنهایی که جذب می‌کنند، کم نیستند. در این کتاب آشکارا به ستایش فرم و صورت پرداخته‌ام. درین چشم‌انداز فردوسی و حافظ و خیام و نظامی و خاقانی و مولوی ــ و برای اهلش، نه برای امثالِ من ــ دانته و پوشکین و شکسپیر و گوته و ابوتمّام، و همهٔ نوابغ شعرِ جهان فرمالیست به حساب می‌آیند و بهترین شعرهای نیما و اخوان و شاملو و فروغ همانهایی‌ست که به فرم و ساختِ اصلیِ خود رسیده است یا نزدیک شده است و بیش و کم در حافظهٔ دوستدارانِ شعر هم رسوب کرده است، گرچه سطرها یا مصراعهایی از آن باشد. بنابراین، خانم‌ها و آقایان ماورای بنفش بذلِ توجه کنند که فرم و فرمالیسم از نظر بنده دارای کمال احترام است و اوجِ هنر بشمار می‌رود و بزرگترین عیبِ شعرِ جوان ایران همین است که از فرم بی‌خبر است و گناه این بی‌خبری بگردنِ آدمهای شیّادِ شهرت‌طلبی است که در آخرین دههٔ قبل از انقلاب اباطیل شلخته و سست و ناتندرست و بی‌صورت و بی‌موسیقی و بی‌نظم و نظام خود و دوستان‌شان را دارای «فرم» و «ساخت» می‌دیدند و در مدیح فرم و ساخت دادِ سخن می‌دادند. همان فرم و ساختی که مثلِ قالیِ آن شیّاد فقط حلالزاده آن را می‌تواند ببیند و اگر خیلی به آن خوشبین باشیم باید بگوییم: ساخت و

فرمی است که با نواختن قطعه‌ای در شور می‌توان آن را ثابت کرد و دیگری با نواختن قطعه‌ای در بیات ترک آن را می‌تواند نفی کند، یعنی هیچ بنای حسّی و علمی ندارد.

امروز در مجلات و روزنامه‌ها، در نقدهایی که بر شعرها می‌نویسند، کلمهٔ فرمالیسم و فرمالیست را بعنوان یک دشنام به کار می‌برند. این از بقایای فرهنگِ ژدانف زدهٔ عصر استالین است. امروز فرمالیسم، حتی در داخل شوروی هم، گویا دیگر دشنام نیست. فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت. و هنر چیزی جز همین کار نیست. اصلاً مهمترین حرفی که از دوران ماقبلِ سقراط تا امروز گفته شده است این است که «وظیفهٔ هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیسنت و وظیفهٔ فرم هم چیزی جز ایجادِ احتمالات و تداعیها نیست.» بقیه‌اش نزاع لفظی است و جنگِ طرفداران عنب و اوزوم و انگورِ مثنویِ مولوی. و گاه لجبازی و مکابَرَه. آنهایی که هنوز فرمالیسم را با مفهومی دشنامگونه به کار می‌برند تصوری که از فرم دارند چیزی است متناقضِ با معنی یا هدف یا ایدئولوژی یا فکر، در صورتی که مثلث می‌تواند سبز باشد، می‌تواند قرمز باشد و می‌تواند سفید باشد و می‌تواند به هزار رنگ دیگر. ستایش مثلث به هیچ روی نفیِ رنگ‌ها نیست. اول چیزی باید مثلث (= یعنی دارای فرم هنری) باشد و بعد شما در باب رنگِ آن مثلث صحبت کنید و سبزش را بر سُرخش ترجیح دهید. پس مطالعه در باب فرم تضادی با مطالعهٔ تاریخی و اجتماعی ادبیات و هنرها ندارد بلکه مقدمهٔ واجبی است برای چنان مطالعاتی. و اگر معنیِ فرم را بدرستی دریافته باشیم، خواهیم دانست که بسیاری از چیزهایی را که ما از آثارِ محتوی و مضمون تلقی می‌کنیم، مرتبط با فرم‌اند. فروغ در جایی گفته بود: «چیزی که در یک شعر،

مطرح است فرم و قالبش نیست محتویش است. و اگر محتوی یک شعر آن محتوی باشد که من در دورهٔ خودم احساس کنم که می‌توانم با آن ارتباط داشته باشم، بنابراین صددرصد شعر است.» بی‌گمان منظور او از محتوی، در این تعبیر، همان چیزی است که امروز فرم نامیده می‌شود و این هیچ ربطی به قالبِ غزل و قصیده و رباعی یا شعر آزاد یا شعر منثور ندارد. دو غزل در یک وزن و یک قافیه و یک مضمون، یکی می‌تواند دارای فرم خوب و جدید باشد و دیگری دارای فرمِ بد و کهنه. دو شعر منثور، در یک محتوی، یکی می‌تواند دارای فرم خوب و مترقی باشد و دیگری دارای فرم بد و کهنه. دو قصیده در یک وزن و یک محتوی، یکی می‌تواند بلحاظ فرم شاهکاری باشد و دیگری نمونه ای از ابتذال.

یکی از آشنایان ما که می‌گویند دکترای فلسفه از کارخانهٔ قندِ فریمان دارد[۱۹] حرفهای عجیبی می‌زند. از جمله معتقد است که فلسفه هم مثل اتومبیل است که سال به سال که مُدِل جدیدش می‌آید، مُدِل قبلِ آن کهنه است و باید آن را رها کرد. و او به همین دلیل همیشه در جستجوی «بروشور» آخرین «نمایشگاه‌های فلسفه» است. امّا من این حرفِ او را نه در مورد فلسفه که در موردِ ادبیات و هنر هم قبول ندارم و معتقدم افلاطون خیلی از سارتر و راسل و هیدگر مهمتر است با آنکه این آقایان در عصرِ فضا و لیزر می‌زیسته‌اند و او چند هزار سال قبل از این آقایان. اصلاً این آقایان اگر حرفِ مهمی داشته باشند، فرم و صورتی از همان حرفهای اوست. اصلاً در

---

۱۹) در سالهای اخیر، علاوه بر کارخانهٔ قند فریمان که دکترای فلسفه صادر کرده است مراکز دیگری هم برای مصرف داخلی مشغول صادر کردن دکترای ادبیات فارسی و فلسفه و تاریخ و... شده‌اند.

ادبیات و فلسفه و هنر، برخلافِ علوم، فرم هاست که در تحول است نه مبانی و مسائل. این را من نمی‌گویم بلکه یکی از صورتگرایان روسی درباب ادبیات و هنرها گفته است و درست گفته است.

این کتاب هم بازگو کردنِ بعضی از همان حرفهای ازلی و ابدی درباب شعر و مسائل شعر است با صورتهایی، گاه تازه و گاه کهنه.یا بهتر است بگویم: صورتهای نو و کهنهٔ یک نوع حرف است وشاید هم بشود گفت: فقط یک حرف است.

یکی از ناقدان امریکایی چند سال قبل گفته است که «هر کتاب خوب یک جملهٔ درخشان است که تا پایان گسترش می یابد» و راست گفته است. بی‌آنکه مدعی باشم این کتاب کتابِ خوبی است، می‌خواهم بگویم اگر جملهٔ درخشانی در آن گسترش یافته باشد این است که هر شعر، بعنوان یک پدیدهٔ جهانی و درعین حال ملّی و محلی، میزان توفیق و ماندگاریش بستگی دارد به میزان بهره‌مندیِ آن از موسیقی و «موسیقی» در چشم اندازِ این کتاب، گاه، معنایی فزونتر از عروض و قافیه و جناس دارد تا آنجا که گاه، به مرزهای ساخت و صورت یا جلوه‌هایی از آن دو مفهوم گسترش می یابد.

در مقدمهٔ چاپ اول این کتاب نوشته بودم و اینجا هم تکرار می‌کنم که این کتاب هزاران عیب ممکن است داشته باشد ولی بزرگترین عیبِ آن، که در چند فصلِ اول کتاب صفحات ۲۳۴ ــ ۳۹ جلوه می‌کند این است که نویسنده در آن سالها هر چیزی را که به دستش می‌رسیده است، بعنوان یک سند تلقی می‌کرده است بی‌آنکه توجه کند که حرفِ هر کسی در زمینهٔ معیّنی می‌تواند حجّت باشد. مثلاً حرفِ شادروان استاد سعید نفیسی ــ که یکی از بزرگترین خدمتگزاران فرهنگ ایرانی در قرن حاضر است ــ درباب

شعر ایران قبل از اسلام، نمی‌تواند اعتبار حرف پروفسور هنینگ را داشته باشد مردیکه در سراسر جهان متخصص بی‌همتای زبانهای ایرانی بود. برای من در آن سالها اعتبارِ حرف هنینگ و نفیسی یکسان بوده است یا در زمینهٔ شعر اندلسی، مثلاً، حرف پروفسور لوی پرووانسال و زیاد شمسا ــ یک نویسنده و شاید هم ژورنالیست لبنانی آن سالها ــ از درجهٔ اعتباری یکسان برخوردار بوده است این عیب در استفاده از کتابهای بازاری نقد ادبی فرنگی و عربی و چند مورد چاپهای بازاری متون ادبیات فارسی هم مصداق دارد که دیوانِ حافظِ بازاری دم دست را موردِ مراجعه قرار داده‌ام با اینکه چاپ قزوینی هم در اختیارم بوده است، یعنی: آنروزها/ چشمم به روی هرچه می‌لغزید/ آنرا چو شیر تازه می‌نوشید. بنابراین اگر کسی خواست آن فصول خاص را در این کتاب، از این دیدگاه‌ها انتقاد کند بداند که من خودم بیشتر و پیشتر از او به این عیب‌ها توجه دارم. و چون فصول نامبرده، برای من دیگر جنبهٔ تاریخی دارد به هیچ روی خوش نداشتم که آنها را با تجدیدنظر در منابع از نو بنویسم و مثلاً فرمایشات و نام بعضی از فضلای فرنگی و ایرانی و عرب را حذف کنم.

یکی دیگر از عیوب و شاید هم ویژگیهای این کتاب تنوّع یا تعدد اصطلاحات آن است. بعضی از آن اصطلاحات، برساخته‌های مؤلف است و بعضی از پیشنهادهای دیگران. من در بکار بُردنِ این اصطلاحات، گاهی، دو کلمه را بعمد، و بعنوان مترادف به کار بُرده‌ام، مثلاً: «فرم و صورت» یا «استتیک و جمال شناسی» که منظورم در حقیقت وارد کردن صورت و جمال شناسی، بجای فرم و استتیک، در ذهن خواننده بوده است. ممکن است در مواردی هم، گفته باشم جمال شناسی و زیبایی شناسی (یقین ندارم.) این هم به دلیل این بوده است که در آن زمان، هنوز یکی از این دو

اصطلاح برای من بر دیگری ترجیح نداشته است.

در باب اصطلاحات، یک نکته را هم اینجا بگویم و آن مسألهٔ کاربُرد یا عدمِ کاربُردِ [ایک] است در کلماتی مانند زبانشناسیک و جمال‌شناسیک. خیلی‌ها مرا ملامت کردند که این کار از شاعری چون تو قبیح است. امّا در آن زمان که من این پسوند را به کار بُردم[۲۰] احساس نیاز به آن داشتم. و از شما چه پنهان، الآن هم دلم دنبال به کار بُردنِ آن هست و چنین می‌اندیشم که ما به این پسوند نیازِ مبرمی داریم. حال اگر این پسوندِ هزار و چند صد سالهٔ ایرانی شبیه [ic] فرنگی است گناهش چیست؟ وقتی ما [ایک] را از هزار و چند صد سال پیش در کلماتی مانندِ نزدیک و تاریک و باریک و تاجیک و احتمالاً متواریک و امثال آن داریم به صِرفِ مشابهتش با [ic] فرنگی نباید آن را از زبان خویش برانیم بخصوص که هیچ چیز دیگری جایِ آن را نمی‌گیرد. گیرم به جای sociologic گفتیم جامعه‌شناختی در مورد sociological و sociologicaly چه خواهیم کرد؟ ولی با داشتنِ [ایک] می‌توانیم بگوییم: جامعه‌شناسیک، جامعه شناسیکی و جامعه‌شناسیکانه. [کاف] ایک کافِ وقایه است مثل نونِ وقایهٔ عربی. در زبان فارسیِ معاصر در چنین مواردی، ما، [چ] یا [ج] وقایه داریم، می‌گویند: پهلویچی یعنی منسوب به پهلوی (بندرِ انزلیِ سابق) یا انزلیچی، یعنی منسوب به بندر انزلی. چون انزلییی و پهلوییی براحتی قابل تلفظ نیست. اهل زبان آن [ج] یا [چ] را بعنوان وقایه در میان دو [ی] می‌آورند. بهرحال بودن یا نبودنِ این پسوند، نمودار دو مرحله از سلیقهٔ زبانیِ من است

---

۲۰) نخست در ترجمهٔ تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا (تهران ۱۳۵۸) ازین پسوند استفاده کردم بعد دیدم سال‌ها قبل دوست دانشمندم آقای دکتر ادیب سلطانی از آن با دست و دلبازی بیشتری استفاده کرده‌اند.

که گاه [شناختی] گفته‌ام و گاه [شناسیک] و همینجا باید یادآور شوم که جاذبهٔ معنویِ نادرهٔ این عصر و زمانه ریاضی دان و حکیم و ادیب بزرگ این قرن، استادم، شادروان دکتر غلامحسین مصاحب در این تغییر سلیقه نقش بسیار عظیمی داشت. او بود که در طول سالیان، با مطرح کردن مشکلاتِ زبان علم در ایران معاصر مرا، مرا که هیچ بهره‌ای از علوم و معارف این عصر ندارم، متوجّه نیازهای زبانیِ علم امروز در ایران معاصر کرد و کسانی که تاریخ علم را در ایران عصر ما بنویسند، خواهند دانست که مصاحب، چه خدمتی به این آب و خاک کرده است، چه در دایرة‌المعارف فارسی و چه در کتابهای ریاضی و منطقی‌اش. بدین مناسبت و از برای حقِ صحبت سالها، یادی کردم از آن مردِ مردستان، کسی که بسالیان و سالیان همتایش در این سرزمین نخواهد آمد.

در این کتاب به آوردن شواهد از شعر کسانی، از معاصرین و قدما، پرداخته‌ام که در نظرم کارشان اعتبار و اهمیت داشته است[۲۱] و اگر گاهی بر شعر ایشان نکته‌ای گرفته‌ام، نشان دهندهٔ کمال اهمیّتِ کارِ آنان در نظر من بوده است. بنابراین اگر یک مورد بر نیما ایراد دستوری گرفته‌ام، در میان آنهمه ستایشهای صمیمانه، امیدوارم سبب نشود که هَواچِنَهٔ عصر، همان یک مورد را در بوق و کرناهایِ کاغذی خویش بدمند که فلان بر نیما ایراد گرفته است و به سنگر ارتجاع ادبی پیوسته است. یا اگر در مواردی به پست و بلندِ شعر سپهری اشارت کرده‌ام برای این بوده است که بگویم افراط و تفریط در بسامَدِ عناصر سبکی می‌تواند مایهٔ نوعی از ابتذال باشد، اگرچه خود را به

---

۲۱) بجز در فصل مربوط به «شعر منثور» که نمونه‌ها جنبهٔ تاریخی دارد.

گونهٔ شتابان‌ترین گریزها از ابتذال جلوه دهد؛ ابتذال همیشه در شمع و گل و پروانه و عقرب زلف و چاه زنخدان نیست در استتیک جیغ بنفش هم ابتذال وجود دارد و بسیار هم وجوددارد. منتها، بعضی از افراد، فقط در چاه زنخدان و عقرب زلف آن را می بینند. بهرحال آن انتقادها را در حاشیهٔ نسخه ای از چاپ اول برای خودم نوشته بودم و درین چاپ مردّد بودم که حذفش کنم یا نه و گفتم: بماند، چه عیبی دارد؟ عدّه‌ای خواهند رنجید، بگذار برنجند ولی یک حقیقت وجود دارد و آن این که اگر فرض کنیم سپهری بزرگتر است از مجموعهٔ حافظ و مولوی و شکسپیر و دانته و تمام شعرای جهان، و اگر نمرهٔ حافظ و مولوی و دیگر شعرای بزرگ جهان، بیست است، نمرهٔ او هزار است، من اعتقاد دارم سیاستی هست که نمرهٔ او را کمی از همان هزاری که نمرهٔ واقعی اوست بیشتر کنند. چون او هم به یکی از همان ناکجاآبادهای مشارالیه دعوت می‌کند که «من قطاری دیدم/ که سیاست می برد/ و چه خالی می‌رفت.» فتأمّل جیّداً. دریک کلام: سپهری شاعری است ضدنیمایی روحاً و صورتاً. شعرش غالباً استحکامِ فرم ندارد: مجموعهٔ بیشماری است از مصراعهای پراکنده که وزنی آنها را بهم پیوند می‌دهد و روحیه اش هم همین که آدمی را به سیاست چه کار؟

فصول دوم تا هشتم (صفحات ۲۳۴ ــ ۳۹) را در ۱۳۴۳ نوشته بودم بعنوان رسالهٔ ختم دورهٔ لیسانس ادبیات فارسی دانشگاه مشهد. و تقریباً به همان صورت اولیه اش چاپ شد با مختصر تغییراتی و درین چاپ نیز آن فصول به همانْ شکل اولیهٔ خود باقی ماند و اگر حاشیه یا نکته ای بر آن افزوده شد، چیز مهمّی نبود. امّا فصول دیگر کتاب، مربوط به سالهای بعد از ۱۳۴۳ است و بعضی از آنها را حتی در همین سالهای اخیر، و بعد از پیروزیِ انقلابِ بهمن ماه ۱۳۵۷ نوشته ام. بعضی از فصول را در امریکا نوشته ام وقتی

می‌گویم اینجا در پرینستون چنین و چنان است، نشانهٔ آن حال و هواست.

فصلِ مربوط به رابطهٔ عروض و موسیقی، که دنبالهٔ بحثِ ابن سینا و موسیقیِ شعر است، در حقیقت ضمیمه‌ای بوده‌است برای آن فصل که تا همین اواخر در آوردن و نیاوردنِ آن مردد بودم ولی دیدم بودنش بهتر از نبودن آن است. چند ابهامی که بلحاظ صحّت عبارات، در متنِ شفا، درین بخش مثل بسیاری بخشهای دیگر شفا وجود داشت، مرا مردّد می‌داشت چون دسترسی به نسخه‌های دیگر نبود، از تصحیح قیاسی آن صرف‌نظر کردم. بویژه که من در قلمرو موسیقی اطلاعاتم به اندازهٔ شاعری است که گفته است:

در مدحِ تو، تامن منم با صد زبان چون سوسنم
نه شاعر اندریک فنم، بل عالمم در چند فن:
تقطیع این وزنِ سخن از شعر و موسیقی بکن
مستفعلن مستفعلن تن تن تنن تن تن تنن[۲۲]

بنابرین اگر یکی دو عبارت مبهم دیده شود، علاوه بر بی‌اطلاعی من از علم موسیقی، عامل غلط بودنِ نسخه را هم از یاد نباید برد.

در مورد فصل رودکی و رباعی باید یادآور شوم که قبل از من دیگری، سابقهٔ استعمال اصطلاح «رباعیات» را در آثار سُلمی تعقیب کرده است، البته در حدِّ سابقهٔ کاربُردِ کلمه و نه آن نتایجی که من گرفته‌ام بنابرین ارجاعی به کارِ او ضرورت داشت و من بعد از چاپ شدنِ کتاب با آن سند برخورد کردم.[۲۳]

---

۲۲) مونس‌الاحرار، ج ۷۱/۱ مصراع چهارم غلط بود اصلاحش کردم.
۲۳) کامل مصطفی الشیبی، الدوبیت.

به اعتبارِ زمانِ نگارش هر فصل، و به اعتبار حال و هوایی که در تحریر آن داشته‌ام بی‌گمان ارزش فصول و ابواب این کتاب یکسان نیست. هر خواننده‌ای ممکن است باب یا فصل معیّنی را بیشتر بپسندد. بعضی‌ها هم که به نفعشان نیست تمام کتاب را نخواهند پسندید.

دو فصل از فصول عمدهٔ این کتاب از کتابهای چاپ نشدهٔ من به اینجا نقل شده است. و احتمالاً عیناً یا با تغییراتی در آن کتابها هم خواهند آمد. یکی فصلِ مربوط به موسیقی شعر در دیوان شمس است و متنِ کامل آن در کتابی که در باب شعر مولوی نوشته‌ام خواهد آمد، نام آن کتاب احتمالاً «درمنظومهٔ شمسیِ غزلهای مولانا»[۲۴] خواهد بود و همچنین فصل مربوط به موسیقیِ شعر حافظ، بخشی است از کتابی که در باب شعر حافظ نوشته‌ام و احتمالاً نام آن «این کیمیای هستی» خواهد بود.

نوعی تقسیم بندی موضوعی، یا تقسیم بندی چشم انداز، در ابوابِ پنجگانهٔ این چاپ از کتاب، وجود دارد و سعی بر آن داشته‌ام که در هر بابی، نوع خاصی از مطالب را موردِ بررسی قرار دهم. در باب اول رابطهٔ شعر و موسیقی بااعتبار جلوه‌های وزن و قافیه و ردیف مطرح است. در باب دوم برخوردِ فلاسفه و متفکران ایرانی با نقش موسیقائی شعر را بررسی کرده‌ام. در باب سوّم به بحث در باب شعر منثور و جلوه‌های موسیقائی آرایشهای بدیعی پرداخته‌ام. باب چهارم تطبیقِ بعضی از مبانیِ نظری این کتاب است بر شعر فردوسی و مولوی و حافظ. باب پنجم مطالعاتی است در بابِ مسائل وزن در شعر فارسی که بعضی از فصول آن به جنبه‌های تاریخی این گونه مسائل نظر

---

۲۴) در بعضی از فصولِ این کتاب که قبلاً به صورتهای ناقص چاپ شده، نام آن را «روزنه‌ای خُرد بر جهانی بزرگ» یاد کردم ولی الآن قصدم این است که به همین نام «در منظومهٔ شمسی غزلهای مولانا» انتشار یابد.

دارد.

سایهٔ اشرافِ عالمانهٔ استاد بزرگوارم جناب آقای دکتر غلامحسین یوسفی در ۱۳۴۳ که فصولِ اولیّهٔ این کتاب را می‌نوشتم بر سرِ این کتاب بوده است، همچنان مستدام باد. دیرز یاد آن بزرگوار خداوند.

چاپ دوم این کتاب و تغییرات اساسی یی که در آن روی داده، و در حدّ و حدودی که از امثال من ساخته است ارزش آن را چندین برابر کرده است، مرهون تشویق و اصرار دوست بزرگ و بزرگوارم هـ.ا. سایه است که:

کیمیایی بود صحبتهای او
کم مباد از خانهٔ دل پای او

و او بود که گسترش مباحث کتاب را همواره تأکید می‌کرد و جای جای از ذوق خلاق و موسیقی‌شناسی و نکته‌یابی‌های بدیع او بهره‌مند بوده‌ام. هرکجا هست خدایا بسلامت دارش.

وقتی چاپ اول این کتاب انتشار یافت گروهی از استادان و دوستان و خوانندگان، که در آن به چشم عنایت نگریسته بودند، ملاحظات انتقادی و اصلاحی خود را در اختیار مؤلف قرار دادند که اینک از همهٔ آنان سپاسگزاری می‌شود بویژه دانشمند موسیقی‌شناس و ادیب گرامی آقای حسینعلی ملاّح که علاوه بر اصلاح چند تعبیرِ موسیقایی کتاب، مقداری از خطاهای مطبعی چاپ اول را نیز یادآور شدند و همچنین دوست دانشمند بسیار عزیز آقای دکتر حسن احمدی گیوی، از مؤلفان لغت‌نامهٔ دهخدا، که اصلاح بعضی از خلل‌های عبارتی را پیشنهاد کردند. دوست هنرمند و شاعرم آقای محسن شهلایی، علاوه بر نظارت فنی بر حروفچینی و صفحه‌آرایی کتاب، بعضی نکته‌های اصلاحی را نیز یادآور شدند که موجبِ

نهایت سپاسگزاری است. از دوستان عزیزم در انتشارات آگاه که تحمل و شکیبایی بسیار نشان دادند و در طول مدت چاپ کتاب، که چند سال به درازا کشید، با تغییرات و اصلاحات پی در پی من، در نمونه های چاپی، همواره موافقت داشتند سپاس بسیار دارم. و الحمدلله اولاً و آخراً.

تهران، مهرماه ۱۳۶۷

محمدرضا شفیعی کدکنی



ای رستخیزِ ناگهان! و ای رحمتِ بی‌منتها
ای آتش افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

جلال‌الدین مولوی

۱

شعر: رستاخیزِ کلمات

ممکن است فردا، یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان خاطر می‌توانم بگویم: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعر خود، عملی در زبان، انجام می‌دهد که خواننده، میان زبانِ شعری او، و زبان روزمرّه و عادی— یا به قول ساختگرایان چک[1]: زبان‌اوتوماتیکی — تمایزی‌احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و عللی غیرقابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی، شعرِ ابدی، همان شعری است که علتِ تمایزِ آن از زبانِ مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست. نمونه‌اش شعر حافظ. شما نمی‌توانید بگویید در:

زهدِ من با تو چه سنجد که به یغمایِ دلم
مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای،

تمایزِ این زبان، از زبانِ مبتذل روزمرّه، در توازنِ دو مصرع و برابری

---

1) Czech Structuralist.

آنها با وزن فاعلا تن فعلا تن .فعلا تن فعلات است که مثلاً در زبان روزمرّه کسی به صورت موزون سخن نمی‌گوید، و نیز نمی‌توانید بگویید هماهنگی و تقارنِ قافیه‌های راز و ناز در طول غزل و... است و نیز نمی توانید کاربرد تک تک کلمات را که متمایز از زبان روزمرّه است، دلیل شعریت آن بدانید، و می بینید که هیچ استعاره و مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست، هرچه هست در نفسِ کاربردِ زبان است[۲].

برخلاف عقیدهٔ خودم، در کتاب صور خیال، و عقیدهٔ بسیاری از ناقدان قدیم و جدید، ایماژ هم درین بیت نقشی ندارد چون هیچ تشبیه یا مجاز تازه‌ای هم در آن به چشم نمی خورد. هیچ نکتهٔ عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست پس چیست وَجْهِ شعریّتِ این بیت و وَجْهِ عدمِ شعریّتِ بسیاری از ابیاتی که تمام این خصوصیات را دارند و شعر نیستند. هم وزن دارند و هم قافیه و حتی تشبیه و استعاره‌شان هم تازه و نو است و احتمالاً فکر یا نکتهٔ ظریفی هم در آنها به کار رفته است؟ حقیقت امر این است که اگر می توانستیم علتِ اصلیِ این‌تمایز را درفورمول های شناخته شدهٔ علوم ادب یا زبان‌شناسی جدید بررسی کنیم می توانستیم با آموزش و تعلیم، حافظ های دیگری تربیت کنیم. اما علوم ادب و زبانشناسی فقط ساحَت های محدود و معینی از یک اثر ادبی را می توانند مورد بررسی قرار دهند و تمایز آن را از غیرش نشان دهند، ولی یک اثر برجستهٔ شعری، برجستگی و تمایزش، در همان جایی است که نمی توان آن را تفسیر و تعلیل کرد. شما شعریّت — اگر بشود شعریّت را تا این حد توسعه داد— و تمایزِ کارْبُردِ زبان را در آثار رشید و طواط از سویی و آثار بیدل و یا قاآنی از سوی دیگر، می توانید با اصول قوانین ادب و تحلیل های زبانشناسیک جدید، نشان دهید ولی در شعر حافظ و سعدی و

---

2) Mukarovsky, Jan: *The word and werbal Art*, Translated and edited by. J. Burbank and P. Steiner. Yale University Press 1977 P.2.

دیگر بزرگان این امر امکان‌پذیر نیست.

یکی از صورتگرایان روسی[۳]، شعر را «رستاخیزِ کلمه‌ها»[۴] خوانده است[۵]، و درست به قلب حقیقت دست‌یافته[۶]. زیرا در زبانِ روزمرّه، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند ولی در شعر، و ای‌بسا که با مختصرپس و پیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زندگی تمام‌کلمات دیگرمی‌شود. مثلاً همان تعبیر «چه سنجد؟» در بیت حافظ، مرکز این رستاخیز است. معلوم نیست چه گونه، درین بافت، این تعبیرچنین تشخص و تمایزی یافته است. بطورمبهم می‌توان آن را احساس کرد اما علت و راز آن را نمی‌توان بیان داشت. منظور، استعمال «چه سنجد با...» درین موردِ خاص است نه اینکه تصور کنید، چنین تعبیری اختراع حافظ است ادبیات فارسی (نظم و نثر قبل از حافظ) پر است ازین تعبیر و شاید، بی‌فایده نباشد یادآوری این نکته که یکی از شاعرانِ بزرگ خودمان نیز گویا، شعر را رستاخیز کلمات تلقی می‌کرده است و عقیده داشته است که این رستاخیز کلمات سبب «حَشْرِ معانی» می‌شود و این تعبیر حشرِ معانی او، خود چشم‌انداز دیگری است از این مفهوم:

بیدل! سخنم کارگهِ حشر معانی است
چون غلغلهٔ صور قیامت کلماتم

---

3) Russian Formalist.

4) The resurrection of the word.

۵) مراجعه شود به مقالهٔ ویکتورشکلوسکی V.Shklovsky در:
Russian Formalism, edited by S. Bann and J. E. Bowlt Edinburgh 1973 P. 41.

۶) اصل این تعبیر را گویا مالارمه نیز به کار برده ولی تحلیل فرمالیستی و دقیق آن حاصل کوششهای شکلوسکی و همراهان اوست در نحلهٔ صورتگرایان روس.

اگر بپذیریم که مرزِ «شعر و ناشعر»، همین رستاخیز کلمه‌هاست، یعنی تمایز و تشخص بخشیدن به واژه‌های زبان، آنگاه به این نتیجه خواهیم رسید که چون «رستاخیزِ کلمه‌ها» یا صورت تشخص یافتن آنها در زبان، می‌تواند هم علل و هم صُوَرِ بسیاری داشته باشد، پس شعر هم می‌تواند تعاریف متعدد از چشم‌اندازهای متعدد، داشته باشد. کسی که در تعریف شعر، وزن و قافیه را اساس قرار می‌دهد، درک او از قیامت کلمه‌ها، و تمایز زبان شعر از زبان مبتذل و اتوماتیکی، در حد وجود وزن و قافیه و یا عدم آنهاست، آنکه فراتر ازین می‌رود و شعر را در کاربُردِ مجازی زبان تعریف می‌کند، او نیز تمایز یا قیامت کلمات را در جا به جا شدن مورد استعمال آنها می‌داند و بدینگونه هر کسی از ظن خود، یار این مفهوم می‌شود.

از آنجا که قوانین ادب و تحقیقات زبانشناسی و بوطیقاهای کهنه و نو، هیچ گاه نخواهند توانست علل پیچیده و رازهای سر به مهر شاهکارهای شعری را تعلیل و تحلیل کنند، هیچ گاه، هیچ‌کس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد و هر کس به تناسب آگاهیهایی که در جهت شناخت و تمایزِ ساخت‌های زبانی از یکدیگر دارد، تعریفی از شعر عرضه می‌کند و پس از چندی بر اثر تغییر میزان آگاهی او از تمایزِ ساخت‌های زبانی، تعریفش نیز از شعر دگرگون می‌شود و بهمین دلیل بود که من در آغاز این یادداشت متذکر شدم که این عقیدهٔ من است در این لحظه و شاید فردا یا همین امروز عصر، عقیده‌ام دگرگون شود.

از همین جا می‌توان طبقاتی بودن مصداق و نسبی بودن مفهوم شعر را نیز دریافت. رستاخیز کلمات، برای افراد و طبقات مختلف — با فرهنگ‌های متفاوت— مفاهیم مختلفی دارد. برای بعضی همینکه هنجار مبتذل زبان با آمدن وزن بهم خورد، عبارت تبدیل به شعر می‌شود.

شعرهایی را که ذوقهای عامی می‌پسندد در نظر بگیرید. برای بعضی جا به جا شدن موارد استعمال کلمات (انواع استعاره و حسامیزی و مجاز) و برای بعضی کهنه شدن و آرکائیک شدن استعمالات، سبب تمایز یا رستاخیز کلمات می‌شود و برای بعضی همهٔ این عوامل، حتی اگر جمع هم شود، باز نمی‌تواند مفهوم رستاخیز کلمه‌ها باشد و آنها خواستار عواملی هستند که قابل تعلیل و تحلیل نیست.

بی‌گمان شعر، بیرونِ زبان قابل تصور نیست، و هر چه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد. حال آیا می‌توان قوانین این تغییرات را مورد بررسی قرار داد یا نه؟ آنچه مسلم است این است که ادبا و فلاسفهٔ قدیم و جدید بعضی ازین قوانین را کشف کرده‌اند و در عصر ما بعضی از زبانشناسانی که در حوزهٔ شناخت شعر و نظریه‌های شعری کار کرده‌اند، بعضی دیگر ازین قوانین را که پیچیده‌تر بوده‌اند مورد بررسی قرار داده‌اند از قبیل مباحثی که در باب حسّامیزی در زبان شعر انجام داده‌اند، با اینهمه این کشفیات و قوانین حوزهٔ بسیار کوچکی از حقیقت شعر یا علت رستاخیز کلمه‌ها را می‌تواند توجیه کند و بخش عمدهٔ آن همچنان نامکشوف باقی می‌ماند تا نوابغ شعر، بدون آگاهی و استشعار، از آن بهره‌مند شوند.

در مجموع، راه‌های شناخته شدهٔ تمایز زبان، یا رستاخیز کلمه‌ها را، در سطوح مختلف آگاهی‌هایی که ممکن است اهل زبان داشته باشند، می‌توان به این صورت تقسیم‌بندی کرد، اگرچه همه در حوزهٔ زبان است ولی در تقسیم‌بندی کوچکتر می‌تواند بدینگونه مقوله‌بندی شود: ۱) گروه موسیقایی ۲) گروه زبانشناسیک.

گروه موسیقایی

مجموعهٔ عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار بخشیدن

آهنگ و توازن، امتیاز می بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه ها و تشخص واژه ها در زبان می شوند، می توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواعِ وزن، قافیه، ردیف، جناس و... که ما در ذیل، باختصار، به هر کدام اشاراتی می‌کنیم و در متن کتاب، در باب بعضی از آنها به تفصیل، بحث کرده ایم، و همچنین عوامل شناخته نشده ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی توان برای آنها قانونی کشف کرد شاید آیندگان به کشف بعضی از این رازها دست یابند.

موسیقیِ شعر، دامنهٔ پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه ها را نخستین بار در عرصهٔ وزن یا همراهی زبان و موسیقی بهنگام کار احساس کرده است[۷] در سیر تاریخی این هماهنگی، صورتهای مختلف موسیقی زبان، یا زبانِ نظام یافته، تغییرات و دگرگونیهای بسیار دیده و تکامل یافته است.

هر مجموعهٔ گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه های آوایی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آنها، با بعضی دیگر، توازنها یا تناسب هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن ها، در یک مجموعهٔ آوایی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است. اگر مجموعهٔ آوایی A ، B ، C ، D ، E و F در کنار هم قرار گرفت (خواه دارای

---

7) Thomson, Georg: *Marxism and Poetry,* London 1975 P. 14 - 21.

و مقایسه شود با نظریهٔ فلاسفهٔ اخوان الصفا که از نقش مهمّ لحن ها و آهنگ ها در کاستن از رنج و زحمتِ کارگران، در حین کار، سخن می‌گوید. **رسائل اخوان الصفا**، ۱/۱۸۷.

معنی و نظام نحوی باشد و خواه نباشد) این مجموعهٔ آوایی در رابطه ای که اجزایش – بلحاظ انواع تناسب‌ها– با یکدیگر می‌توانند داشته باشند دارای انواع موسیقی های زبانی نیز می تواند باشد و ما بعضی از این انواع شناخته شدهٔ تناسب‌ها را به اختصار در ذیل مورد اشاره قرار می دهیم:

الف) وزن: وقتی مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما بلحاظ کوتاه و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوتها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می آید که آن را وزن می نامیم و اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب‌هایی خاص احساس می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند بهمین دلیل است که چیزی که برای مردم ایران موزون است برای مردم انگلیسی زبان موزون نمی نماید و برعکس. وزن می تواند – دست کم بلحاظ تجربی– در هر زبانی صورتهای گوناگون داشته باشد.

ب) قافیه: همان مجموعهٔ آوایی، گذشته از وزن، بلحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوتها، در مقاطع خاصی – وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت– می توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه (به معنی عام کلمه که شامل قافیه های میانین هم می شود) می خوانیم. در باب نقش موسیقایی قافیه در جای دیگر به تفصیل بحث شده است و در اینجا از تکرار آن پرهیز داریم و فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که قافیه نیز از نخستین عواملی بوده است که در میان اقوام ابتدایی، بعنوان عامل مؤثر در رستاخیز کلمه ها به حساب آمده است و جادوی الفاظ را در سجع کاهنان– که بیماران را شفا می داده است– می توان دید.

ج) ردیف: شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه است یا شکل غنی تر شدهٔ قافیه‌هاست وچون در جای دیگر از آن بحث شده همین اشاره را، در اینجا، بسنده می دانیم.

د) هماهنگی‌های صوتی: همان مجموعهٔ عناصر آوایی A B C .... مفروض را اگر در نظر بگیریم، بلحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوتهای موجود در داخل سراسر زنجیرهٔ گفتار، و نه در مقاطع خاصی، امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می رود مثل اینکه مصوت «او» یا «آ» یا «ای» و مثلاً صامت سین یا شین یا میم اگر به تناسب خاصی تکرار شود خود جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر است و عاملی در رستاخیز کلمه‌ها. سهم بسیار عمده‌ای از موسیقی شعر در همین بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است که اندکی از آن را قدما در مباحث مربوط به انواع جناسها مطرح کرده‌اند ولی حوزهٔ این بخش از موسیقی زبان بسی فراتر از حد شناخت و تشخیص قدما و مباحث علم بدیع است و در زبانشناسی جدید می تواند از راههای دیگر مورد مطالعهٔ دقیق‌تر قرار گیرد. مجموعهٔ فراخ دامن و پهناور «طرح‌های آوایی»[8] هر زبان.

گروه زبانشناسیک

مجموعهٔ عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها، می تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود عواملی است که در حوزهٔ مباحث زبان و زبانشناسی و سبک شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز و حذف، حسامیزی و... اینها قوانین شناخته شدهٔ رستاخیز کلمات در حوزهٔ بوطیقاهای جدید و زبانشناسی است ولی چنانکه پیش از این اشارت کردیم هزاران قانون ناشناخته در همین حوزهٔ کاربرد زبان وجود دارد که زبانشناسی از تحلیل و تعلیل آن عاجز است:

---

8) Sound Patterns.

الف) استعاره و مجاز:

کلمات در زبان روزمرّه، معنای قاموسی خود را دارند، یعنی کلمهٔ «دیوار» یا «درخت» و یا «باریدن» برای تمام فارسی زبانان یک معنی دارد و از هر کس بپرسید، آن را به همان نوعی معنی می‌کند که دیگران، و وقتی آن را در جمله به کار می برند، در زنجیرهٔ خاصی از ارتباطات واژگانی آن را به کار می برند. برای آنها فقط آب و برف و باران، می بارد ولی عشق نمی بارد اما در زبان شعر این نظام محدود درهم شکسته می شود و شاعر می‌گوید: «به صحرا شدم، عشق باریده بود» وقتی کلمهٔ باریدن از حوزهٔ محدود برف و باران و آب (که برای تمام اهل زبان بطور مساوی و همیشه یکسان استعمال می شود) خارج شد و عشق بارید، آنجا رستاخیز کلمه ها آغاز شده است. باریدن وقتی با «برف» و با «باران» به کار می رود، چون در معنی قاموسی و مشترک نزد همهٔ اهل زبان است، هیچ گونه تشخص و امتیازی ندارد، و مرده است. ولی وقتی با «عشق» به کار رفت، آن نظام تکراری و مبتذل درهم شکسته شده و کلمهٔ مردهٔ «باریدن» — در نتیجهٔ رستاخیز واژه‌ها— زنده شده است. مجازهای زبان و استعاره‌ها همه از همین جا بوجود می آیند. بر روی هم می توان گفت که در زنجیرهٔ عادی گفتار و در عرف اهل زبان، کلمات دارای خانواده های معینی هستند که غالباً با هم ازدواج می‌کنند. اگر بگوییم:

یک لحظه ترا دیدم
یک ساعت ترا دیدم
یک روز ترا دیدم

اینها، کاربرد عادی و قاموسی زبان است، حال اگر بگوییم:

یک شادی ترا دیدم

« شادی» از آن خانواده نیست و خواننده احساس غرابت می‌کند و ممکن است حتی آن را بی معنی بداند، حال اگر بگوییم:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم دید
یک ساعت چشمهای ترا خواهم دید
یک روز چشمهای ترا خواهم دید

اینها، باز، کاربرد قاموسی و عادی زبان است، اما اگر بگوییم:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

فعل نوشیدن در معنی قاموسی خود به کار نرفته است و حوزهٔ مجاز و استعاره است و ممکن است بسیاری از اهل زبان بگویند: «چشمهای ترا خواهم نوشید» بی معنی است ولی بعضی که به توسّع مجاز آشنایی دارند، ممکن است از این عبارت لذت هم ببرند. اگر این توسّع مجازی در زبان، نوعی باشد، که اهل زبان یا حتی گروهی از اهل زبان آن‌را بپسندند، این عمل که بقول والری سبب افزایش قلمرو مالکیت زبان می‌شود سبب رستاخیز کلمه نیز می شود و باعث آن است که ما از برخورد با:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

احساس غرابت کنیم و از آن حالت اتوماتیکی و مبتذل و تکراری زبان برکنار بمانیم. این توسعهٔ قلمرو مجاز یا استعاره در زبان تا بی نهایت قابل گسترش است ولی از حدی که بگذرد اهل زبان — هر قدر پذیرای توسّع باشند— آن را نخواهند پذیرفت مثلاً اگر در همان زنجیرهٔ گفتار، توسّع را مضاعف کنیم و بگوییم:

یک شادی **چشم‌های ترا خواهم** نوشید

در اینجا، هم شادی در معنی لغوی خود به کار نرفته و هم نوشیدن. پس قلمرو استعاری زبان پیچیده‌تر شده است اما شرط اصلی در این توسع‌های زبانی این است که شاعر با تصرف خود دو کار دیگر را هم باید تعهد کند:

۱) اصل جمالشناسیک.
۲) اصل رسانگی و ایصال.

۱) منظور از اصل جمالشناسیک این است که وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنوندهٔ اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی، احساس کند وگرنه صرف آشفته کردن نظام خانوادگی الفاظ کاری است که براساس جداول خاصی به آسانی قابل توسعه و تقلید است اهل زبان «صدای روشن» را می‌پذیرد ولی «جیغ بنفش» را به جد تلقی نمی‌کند زیرا در ترکیب نخستین نوعی اصل جمالشناسیک احساس می‌شود و در دیگری نه. علت عدم توفیق اینهمه شعر نو که این روزها عرضه می‌شود، یکی همین است که بعضی از گویندگان شعر، آگاه یا ناخودآگاه، در استفاده از این جدول افراط می‌کنند. بی آنکه جانب اصل جمالشناسیک را در این زمینه رعایت کنند. در نتیجه زبان شعر آنها، چیزی است که از مقولهٔ زبان روزمرّه و کاربرد قاموسی زبان نیست، اما شعر هم نیست زیرا شعر حوزهٔ رستاخیز کلمه‌هاست با رعایت اصل ایجاد زیبایی. اگر ساحت استتیک (جمالشناسیک)[9] زبان در نظر گرفته نشود، بکلی نقض غرض خواهد بود زیرا هدف اصلی که ارائهٔ زیبایی است خود به خود منتفی شده است.

۲) منظور از اصل رسانگی و ایصال این است که وقتی واژه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، مثلاً در همان مثال پیشین، وقتی بجای:

یک لحظه چشم‌های ترا خواهم دید

---

9) aesthetic.

گفتیم:

یک شادی، چشم‌های ترا خواهم نوشید

خواننده علاوه بر احساس لذت جمالشناسیک باید از لحاظ رسانگی (communication) هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر — که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است— احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد. وقتی که درهم ریختنْ نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، این غرض اصلی دیگر، که جانب رسانگی و ایصال است، نیز منتفی خواهد شد و بگونه ای دیگر نقض غرض خواهد بود. اینکه بسیاری از نمونه های شعر نو، هیچ گونه عکس‌العملی در میان خوانندگان خود ایجاد نمی‌کند، علاوه بر فقدان ساحَتِ جمالشناسیکِ زبان، بعلت فقدان این ساحَتِ ایصال و رسانگی نیز هست.

اینجاست که باز باید یادآوری شود که قوانین هنر ناب و شعر متعالی فراتر از حد این جداولی است که سروکارش با اصول سمانتیک یا کشفیات زبانشناسی است و رستاخیز واژه‌ها، کاری نیست که از روی جداول زبانشناسی بحاصل آید. مولانا فرموده است:

بر جای نان، شادی خورد، جانی که شد مهمان تو.

تمام توسعات زبان که قلمرو انواع مجاز (= صور گوناگون استعاره و کنایه) است، از همین اصول پیروی می‌کند. ولی رستاخیز کلمات منحصراً از طریق وزن یا این درهم‌آمیزی خانوادهٔ کلمات بدست نمی‌آید در شعر سعدی و حافظ کشف علل رستاخیز کلمه‌ها بسیار پیچیده‌تر از اینهاست. با اینهمه، مجاز یکی از بنیادهای اصلی شعر است و این مجازها در طول تاریخ یک زبان، اندک اندک، بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و داخل حوزهٔ قاموسی زبان می شود بنابر این مرز حقیقت و مجاز، در زبان یک مرز قراردادی است. اگر از تمام مردم فارسی زبان

بپرسیم: «قرمه سبزی را با چه می‌پزند؟» خواهند گفت: «با سبزی و گوشت و لوبیایِ چشم بلبلی.» و هیچ کس ازینان در حین گفتار کوچکترین توجّهی به مجاز یا تشبیه بسیار زیبایی که در ترکیب «لوبیای چشم بلبلی» نهفته است، ندارد زیرا بر اثر کثرت استعمال دیگر هیچ رابطهٔ جمال شناسیکی میان لوبیا و چشم بلبل باقی نمانده است؛ امّا کسی که اولین بار این نوع لوبیا را چشم بلبل خواند، شاعر بزرگی بود که به تشبیه حسّیِ بسیار زیبایی دست زد و شاید اگر ما این تعبیر را به یک زبان فرنگی ترجمه کنیم اهل آن زبان در مراحل نخستین این تعبیر را بسیار شاعرانه احساس کنند. وقتی کلمه‌ای از خانوادهٔ خود جدا شد و با خانواده‌ای دیگر ترکیب شد، مجاز آغاز شده است ولی با همنشینی مستمر این واژه، در خانوادهٔ جدید، اندک اندک از خصوصیت مجازی آن کاسته شده و تبدیل به یک واژه در معنی حقیقی و قاموسی خود می‌شود، و ای بسا که اگر بار دیگر به خانوادهٔ نخستین خویش بازگردد، در آنجا از مقولهٔ مجاز تلقی شود، و سبب نوعی تشخص و حالت رستاخیزی.

ب) حِسّامیزی:

بحث حِسّامیزی[10] را از استعاره جدا کردیم، بخاطر اهمیتی که در شعر جدید به آن می‌دهند[11] و حِسّامیزی عبارت است از توسّعاتی که در زبان — از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر— ایجاد می‌شود. استعاره یا مجاز، شکل عام این توسّعات است و شاخهٔ معینی از این توسّعات که براساس آمیختن دو حس به وجود آید، حِسّامیزی خوانده می‌شود، مثل: «جیغ بنفش» یا «آوازِ روشن». از لحاظ جدول امکانات زبانی، به

---

10) Synaesthesia.

11) Ullmann, S: *Romanticism and Synaesthesia* in Publication of the Modern Language Association of America Vol. LX 1945 P. 810 - 827.

تناسب پنج حس ظاهری، می‌توان بیست و پنج نوع حِسّامیزی تصور کرد که ممکن است بسیاری از انواع آن هیچ گاه در زبان قابل تصور نباشد برای مثال:

حس لامسه	با	نرمی	درشتی
حس بینایی	با	رنگ	حجم
حس شنوایی	با	صدا	موسیقی
حس شامه	با	بوی	عطر
حس ذائقه	با	طعم	شیرینی و شوری

بطور طبیعی سروکار دارند اگر محسوسی را که از مقولهٔ رنگ است با فعل دیدن و رؤیت و مشاهده به کار ببریم و مثلاً بگوییم رنگ درخت را دیدم یا رؤیت کردم یا مشاهده کردم، کاربرد حقیقی است و جای هیچ حسی بهم نخورده است اما اگر همین رنگ درخت را شما بجای رؤیت یا دیدن یا مشاهده، بشنوید یا استماع کنید یا گوش کنید حوزهٔ مجاز است:

سبزی درخت را رؤیت کردم = حقیقت است.

سبزی درخت را گوش دادم = مجاز است.

و از قلمرو حسّامیزی است اگر بگویید موسیقی تلخ یا شیرینی را شنیدم، چون موسیقی با گوش سروکار دارد و نه با ذائقه، مجاز است و حسّامیزی. و اگر بگویید عطر صدای ترا استشمام کردم مجاز است و حسّامیزی چرا که عطر از مقولهٔ حس شامه است و صدا از حوزهٔ حس شنوایی. بر همین قیاس تا بی‌نهایت این جدول قابل گسترش است ولی باید توجه داشت که دو اصل رسانگی و حفظ ساحَتِ جمالشناسیک در اینجا دارای کمال اهمیت است.

این نکته را هم در اینجا یادآوری کنم که این آمیختگی قلمروهای

حسّی با یکدیگر منحصر در حواس خمسهٔ ظاهره نیست بلکه حواس باطنی را نیز شامل است حال اگر بعضی از متکلمین اشعری مشرب منکرِ حواس باطنی باشند[۱۲] ماکاری به آنها نداریم قدر مسلم این است که با همان مصطلحاتِ سنّتی و رایج قدمای خودمان هم می شود در قلمروِ حواسِ آدمی تقسیم بندیهای بسیاری کرد و اینکه چیزی بنام حسِّ مشترک وجود دارد یا نه و بحث بر سر اینکه قوه‌ای به نام متوهّمه یا متفکّره یا متخیّله وجود دارد یا نه اینها بماند برای همان کتبِ کلامیِ قدما[۱۳] و قدمای معاصر. تعبیراتی از نوع:

روی آگاهیِ آب
روی قانون گیاه
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم
در نمازم جریان دارد ماه
سنگ از پشتِ نمازم پیداست الخ...

از همین مقولهٔ حسّامیزی است گرچه به ترکیب حواس خمسهٔ ظاهره محدود نماند. بنابرین شعرهای سهراب سپهری، بویژه ازصدای پای آب، تا ما هیچ ما نگاه که توفیق و شهرتِ سپهری مرهونِ آنهاست، فرزندانِ خلف و ناخلفِ «جیغ بنفش» و «آوازِ روشن» اند. بهترین شعرهایِ او که در حافظهٔ دوستداران شعر رسوب کرده است بیشتر ازین مقوله است:

من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می بینم حوری
ـ دختر بالغ همسایه ـ

---

۱۲) سعدالدّین تفتازانی، شرح عقاید نسفی، ۳۰
۱۳) تهانوی، کشاف اصطلاحات الفنون، ۳۰۳/۱.

پای کمیاب‌ترین نارونِ روی زمین
فقه می‌خواند

(ندای آغاز)

یا:

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم

(به‌باغ همسفران)

یا:

زن زیبائی آمد لب رود
آب را گِل نکنیم
روی زیبا دو برابر شده است

(آب)

یا:

دست‌شان را نرساندیم به سرشاخهٔ هوش
جیب‌شان را پر عادت کردیم (سورهٔ تماشا)

و:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست[۱۴]

(مسافر)

---

۱۴) دراین نمونه‌ها، فکر یا تجربهٔ حسی یا ادراک هنری در شعر مرکزیت دارد، و هنر شاعر بازی با خانوادهٔ کلمات نیست و اندیشه بخودی‌خود دارای کمال اهمیت است تمام آموزشهای دون‌خوان (Don Juan) درکتابهای عرفانی داستانیش که در زبان فارسی هم از معروف‌ترین کتابهاست، در یکی دو فکر عمده خلاصه می‌شود که مهمترین آنها همین است که آنچه قوانین جهانی تشخیص داده‌می‌شود عادت ماست؛ ما عادت کرده‌ایم که ببینیم سنگ از بالا به پایین حرکت کند و شعله رو به بالا، این عادتِ ماست و ما در«غبارِ عادت» گرفتاریم. من نمی دانم
←

که در آن، فکر مقدم بر حسّامیزی است یا حتّی جایی برای حسّامیزی وجود ندارد ولی غالباً از خانوادهٔ این نوع شعرها کمتر دارد، بیشتر کارش حسّامیزیِ مجردِ از اندیشه است. این حسّامیزی گاهی در خانوادهٔ «آواز روشن» قرار می‌گیرد که حرفهایی ازین نوع حاصل می‌شود:

بالشِ من پُرآوازِ پر چلچله‌هاست (ندای آغاز)

□

واژه را باید شست (صدای پای آب)

□

نرم و آهسته بیایید مبادا که ترک بردارد
چینیِ نازکِ تنهاییِ من (واحه‌ای در لحظه)

و زمانی، و بیشتر متأسفانه، ازین مقوله:

بارش شبنم رویِ پُلِ خواب
پرشِ شادی از خندقِ مرگ
گذر حادثه از پشتِ کلام

(صدای پای آب)

→
سپهری از او گرفته یا از دیگری؟ امّا همه شان وامدارِ متفکر بزرگ مشرق جلال الدّین مولوی اند که می‌گوید (از زبان حق):

عادتِ خود را بگردانم به وقت
این غبار از پیش بنشانم به وقت
بحر را گویم که هین پُر نارشو
گویم آتش را که رو گلزار شو

(مثنوی ۳۳٦/۱)

که اصل فکر از امام ابوالحسن اشعری و اتباع اوست. در باب دون‌خوان، که زاییدهٔ تخیلِ کارلوس کاستاندا (Carlos Castaneda) است مراجعه شود به حقیقتی دیگر ترجمهٔ ابراهیم مُکلا، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳٦٤، بویژه مقدمهٔ مترجم.

که می‌توان جدول ضربش را با چند اسم مصدر (از مقولهٔ بارش) و چند اسم ذات و اسم معنی تا بی‌نهایت ادامه داد و مثلاً «بلا تشبیه» گفت:

جهش صاعقه از فرق تگرگ
تپش زندگی از ساقه به صبح
وزش حسرت از چشم به باغ

الی غیرالنهایه. که محصولِ جدول ضربِ خانوادهٔ کلمات و در عمل نوعی تردستی در سبک شعر است و سبک او منحصر است در بالا بُردنِ بسامد حسّامیزی به معنیِ اعمّ کلمه، یعنی همان جای خانوادهٔ کلمات را درهم ریختن که ممکن است مدتی ذهن‌های خالی و ناآزموده را بخود مشغول کند ولی آینده‌ای برای آن در قلمروِ هنر نمی‌توان پیش‌بینی کرد.

بنظرم در قسمت اعظَم شعرهای او بویژه کارهای آخرینش: **ما هیچ ما نگاه**، جیغ بنفش است که بر آوازِ روشن غلبه کرده است. شعر او، در کل، زنجیره‌ای است از مصراعهایی مستقل که عاملِ وزن، بدون قافیه، آنها را به هم پیوند می‌دهد و بندرت دارای ساختِ شعری (structure) است و به تعبیر نوْ صورت‌گرایانِ روسی امثالِ لُتمان[۱۵] فاقدِ پیرنگِ شعری[۱۶] است بهمین مناسبت دورترین کسی است از نیما و اخوان و شاملو (در کارهای بیست سال اخیر شاملو که اوج هنر اوست) و بنظرم می‌توان گفت نوعی شعر سبک هندی جدید است که مجازهای زبانی بیشترین سهم را در ایجاد آن دارند. اگر نیما و اخوان و شاملو طرحهایی (گرچه کوچک) از ناصرخسرو، فردوسی و مسعودسعد باشند او هم طرحی است

15) Jurij Lotman 16) poetic plot

گرچه کوچک از صائب یا بیدل.

بهرحال خواستم این نکته را بگویم که سپهری تمام عمرش بیش از آنکه صرف شعر گفتن شود صرف کوشش در راه رسیدن به سبک شعری شد و با صدای پای آب به سبکِ شعریِ موفقی رسید و همان سبک، در ماهیچ مانگاه، بلای جان او شد و مشتش را در برابر خوانندهٔ دقیق و هشیار باز کرد. هر چه هست اهمیّت او در سبک اوست و در مرکز سبک او مهمترین عامل بالا رفتن بسامدِ حسّامیزی است که گاه موفق است و گاه ناموفق و هر قدر در حوزهٔ حسّامیزی توفیق داشت، با همهٔ پست و بلندِ کارهای او، باید بگویم نمونه های تشخیص personification در کارهای او ناموفق بود. بالا رفتنِ بسامد نوع اخیر در بیان شعری او سبب شد که کارهای آخرش به این وادی کشیده شود:

امّا گاهی
آوازِ غریب رشد،
در مفصل تردِ لذّت
می پیچید
زانوی عروج،
خاکی می شد
آن وقت
انگشت تکامل
در هندسهٔ دقیق اندوه
تنها می‌ماند.

(از آب ها به بعد)

ج) کنایه :

وقتی دو تن با یکدیگر بحث می‌کنند، یکی از آنها می‌گوید : «من دو تا پیرهن بیشتر از تو پاره کرده ام» .اگر به ظاهر این عبارت توجه کنیم

مفهومش چیزی است و اگر به لوازم این عبارت دقت کنیم مفهوم دیگری دارد. لازم این عبارت اینست که چون دو پیرهن بیشتر پاره کرده‌ام پس عمر بیشتری دارم و در نتیجه تجربهٔ بیشتری دارم و باز درنتیجه فهم و درک بیشتری دارم، پس حق با من است و من بهتر می‌فهمم. این نوع کاربرد زبان را کنایه می‌گویند، بقول قدما ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم. در شعر، بخصوص در شعرهای طنزآمیز، از این نوع توسعات زبان که کنایه خوانده می شود، بسیارمی توان دید. در تحلیل نهایی بازگشت کنایه نیز به نوعی تشخص دادن به زبان است. وقتی فردوسی در وصف قهرمان خویش می‌گوید:

چرانندهٔ کرکس اندر نبرد

مستقیماً نمی‌گوید که او دشمنان خود را می‌کشد، می‌گوید او در نبرد خویش سبب چراندن (غذا دادن به) کرکسها می شود و چون کرکس از گوشت مرده و مردار تغذیه می‌کند، پس او سبب کشتن کسانی می شود تا کرکس‌ها از گوشت آنان تغذیه کنند. به تعبیر عبدالقاهر جرجانی (متوفّیٰ ٤٧١) درکنایه یک «معنی» وجود دارد و یک «معنیِ معنی»[۱۷] و درین شعر فردوسی، «معنیِ» سخن شاعر این است که قهرمان داستان سبب غذا رساندن به کرکسان است و «معنیِ معنیِ» آن، این است که وی مردی شجاع و دلاور است و در کشتار دشمنان در میدان نبرد، توانا.

د) ایجاز و حذف:

یکی از راههای بسیارپیچیده و غیرقابل تحلیل و تعلیل در زبان

---

۱۷) دلایل الاعجاز، ص ۲۰۳.

شعر، که موجب تشخص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می شود، نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند، فرض کنید وقتی حافظ می‌گوید:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

یا:

قیاس کردم و آن چشم جادوانهٔ مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود

یا:

دفتر دانش ما جمله بشوید به می
که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چون شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی

این واو از آن واوهای اختراعی حافظ است. در شعر دیگران، آن را ندیده‌ام یا بخاطرم نمانده، و این هیچ کدام از معانی معهود واو در زبان فارسی را ندارد باید آن را واو حذف و ایجاز خواند. می‌گوید: دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری/ جانب هیچ آشنا نگاه ندارد. واو به معنی چندین فعل محذوف عمل می‌کند دیدم و دانستم و فهمیدم و احساس کردم و بر من مسلم شد و... که... و این واو، حداقل به جای یک فعل و که موصول، زمینهٔ دلالی دارد. دیدم و دانستم که ... چنین و چنان است و حافظ با آوردن این واو خیلی چیزها را حذف کرده است. همچنین در

دیگر ابیات فوق: قیاس کردم و (دانستم که.)... که فلک دیدم و (دانستم که)... و

و این همان است که صورتگرایان روس آن را بعنوان قانون «رعایت اقتصاد در کوششهای خلاق»[۱۸] خوانده‌اند و الکساندر وسه‌لوسکی[۱۹] معتقد بود که «یک اسلوب قانع کننده و رضایتبخش، دقیقاً اسلوبی است که بیشترین اندیشه را با کمترین واژگان ارائه می دهد»[۲۰]

ه) باستانگرایی:[۲۱]

شاید پس از وزن و قافیه، معروفترین و پرتأثیرترین راههای تشخص دادن به زبان کاربرد آرکائیک زبان باشد[۲۲]، یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی روند. اینکه زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستانگرایی است. احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست سبب تشخص زبان می شود و نیز ساخت نحوی کهنهٔ زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخص زبان است. پس بر روی هم باستانگرایی را در دو شاخهٔ ۱) واژگان و ۲) نحو، می توان مورد مطالعه قرار داد:

---

18) The Law of the economy of Creative efort.

19) Alexander Veselovsky.

20) Shklovsky, V. in *RussianFormalist Criticism* Translated by L. T. Lemon, Uuiversity of Nebraska Press 1964 P. 10.

21) Archaism.

۲۲) باستانگرایی را به این صورت می‌توان تعریف کرد: «ادامهٔ حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون» مراجعه شود به:

Leech, G. N.: A *Linguistic guide to English Poetry*, Longman . 1976 P. 13.

۱) باستانگرایی واژگانی:

نگاهی به شعرهای شاملو و اخوان، در میان معاصران ما، نشان دهندهٔ میزان استفادهٔ این دو گوینده از آرکائیسم واژگانی و نحوی زبان است و شاید در کارهای موفق شاملو، این توجه به باستانگرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخص زبان باشد که جای خالی وزن، در مفهوم عروضیِ آن را، نیز تا حدی پر می‌کند. مفهوم باستانگرایی در نظر ما، محدود به احیای واژگان مرده نیست، حتی انتخاب تلفظ قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستانگرایی است. مثلاً اگر امروز **وارونه** بمعنی **معکوس** به کار رود و در هنجار عادی گفتار جای داشته باشد، باستانگرایی خواهد بود اگر بجای وارونه واژگونه، باژگونه، واژون و امثال آن را به کار ببریم:

غبارآلوده، از جهان
تصویری باژگونه در آبگینهٔ بیقرار

(شاملو)

آبگینه بجای آینه، نوعی باستانگرایی است و باژگونه بجای وارونه نوع دیگر آن، بهرحال شاعر به تناسب نیاز موسیقایی و روحی خویش از صورتهای مختلف یک کلمه می‌تواند بهره‌مند شود، که فقط یکی از آنها در هنجار عادی زبان، زنده و مورد استفادهٔ همگان است. در همین حوزهٔ باستانگرایی بشمار می‌رود کاربردهای اقلیمی از زبان نسبت به اقلیم دیگر. یکی از دوستان ما می‌گفت، به همراه جمعی از تهران به افغانستان سفر کردیم و در یکی از شهرها یا دهات آنجا به سیاحت و سفر مشغول بودیم، دو دختر فقیر که ما «خارجیان» را دیدند، به طرف ما آمدند و یکی از آنها تقاضای کمک یا پولی می‌کرد، و آن دیگری که در فاصلهٔ دورتر ایستاده بود به دوستش گفت:

شرمت باد!
از بیگانه دریوزه می‌کنی؟

در صورتی که همین دختر اگر در تهران می‌خواست این حرف را بزند می‌گفت:

خجالت بکش
از خارجی گدایی می‌کنی؟

تفاوت استعمال «شرمت باد!» بجای «خجالت بکش!» و «بیگانه» بجای «خارجی» و «دریوزه» بجای «گدایی» تفاوت دو هنجار گفتار در ایران و افغانستان است و این برای ماست که نوعی تشخص دارد، برای اهل افغانستان هنجار طبیعی است و آن حالت رستاخیز کلمه‌ها که در عبارات آن دختر افغانستانی، برای شنوندهٔ ایرانی احساس می‌شود، برای خود آنها وجود ندارد و شاید معادل زبانی آن در گفتار اهل تهران برای آنها نوعی تازگی داشته باشد.

۲) باستانگرایی نحوی:

ممکن است ساختمان نحوی جمله، به لحاظ حروف اضافه یا پس و پیش شدن اجزای جمله و یا هر عامل نحوی دیگر، در گذشته نوعی باشد و در حال نوعی دیگر. هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستانگرایی به شمار می رود و ممکن است مایهٔ تشخص و برجستگی زبان شود. مثلاً در همان گفتار دختر افغانستانی: «شرمت باد!» جملهٔ دعایی است ولی «خجالت بکش» جملهٔ امری، ساخت نحوی آنها متفاوت است. استفاده از ساخت دعایی بجای ساخت امری، نوعی باستانگرایی به‌شمار می رود و چنانکه می بینید زبان را امتیاز می بخشد. توسع و تنوع در حوزهٔ نحوی زبان از مهمترین عوامل تشخص زبان ادب است (چه در شعر و چه در نثر) و گاه تنها عامل برجستگی

یک عبارت، همین برجستگی ساخت نحوی آن به تناسب موضوع است. زبان‌شناسی جدید تا حد زیادی به تحلیل این صورتها می‌پردازد، اما از توجیه علل تأثیر آنها عاجز است.

و) صفت هنری epithet [۲۳]:

آوردن صفت به جای موصوف در بسیاری از موارد سبب تشخص زبان می شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به آن[1] epithet می‌گویند در زبان شعر دارای مقام برجسته ای است. در بسیاری از قسمت‌های مهم شاهنامه، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است و همچنین در بوستان سعدی و دیوان حافظ. این صفت‌ها گاه می توانند در حوزهٔ استعاره قرار گیرد و گاه نه. و اگر هم در حوزهٔ استعاره قرار گیرد، باز تا حدی به این قلمرو نیز مربوط است. در این بیت، حافظ، دو نوع صفت هنری به کار برده که دومی مصداق کامل صفت در موضوع بحث ماست و اولی نیز به صفت نزدیکتر است تا به استعاره بمعنی معهود آن، اگرچه در تحلیل نهایی نوعی استعاره است، بهرحال وقتی حافظ می‌گوید:

«پیر گلرنگ من» اندر حق «ازرق پوشان»
رخصتِ خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود

وی به جای اینکه بگوید «شراب»، می‌گوید، «پیر گلرنگ من» و آنها که مقصود او را در نیافته اند سعی کرده اند داستانهایی بسازند و پیر و مرشدی بنام «گلرنگ» در زندگی حافظ جعل کنند، اما حقیقت قضیه این است که در زبان هنری او، «پیر گلرنگ» همان شراب است که به

---

۲۳) دربارهٔ epithet و صورتهای مختلف آن مراجعه شود به:

A *Hand Book to Literature*, by C. H. Holman, third edition, 1975, P. 201.

اعتبار کهنگی پیر است و به اعتبار سرخی، گلرنگ، او نمی‌گوید «شراب کهنه» می‌گوید «پیر گلرنگ من» و با آوردن این صفت epithet بجای موصوف، زبان شعر خود را تعالی می بخشد و کلمات مرده را زنده می‌کند، در همین مصراع بجای صوفیان یا اصحاب خانقاه — که حافظ آنها را همیشه مسخره می‌کند— می‌گوید «ازرق پوشان» و نمی‌گوید صوفیان تا زبان از هنجار مبتذل و عادی و قاموسی خود فراتر رود و از تقابل رنگهای سرخ و کبود درین مصراع که نتیجهٔ حضور دو واژهٔ «گلرنگ» و «ازرق» است، تابلو رنگی عجیب خود را می آفریند.

ز) ترکیبات زبانی:

از عوامل تشخص دادن به زبان و به قول صورتگرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن، یکی هم ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر صورتگرایان روس، معتاد با آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و «آشنایی‌زدایی»[۲۴] کند و حاصل این آشنایی زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاء را کشف کنیم و سنگیت سنگ را و درختیت درخت را و گیاهیت گیاه را[۲۵] ما با

---

24) defamiliarization

25) *Russian Formalist Criticism*, P. 12.

یکی از ظریفترین نکاتی که در اندیشهٔ بزرگان عرفان ما نهفته است همین مسألهٔ رابطهٔ معکوس میان عادت و حقیقت است در نظر عرفای ما، هرچه به عادت نزدیک شویم از حقیقت دورتر شده‌ایم و با شکستنِ عادتهاست که می توان به حقیقت رسید. فریدالدّین عطار، در یکی از تمثیل های خود از زبان ابلیس حکایتی آورده که عین این اندیشه را به زیباترین وجه ممکن، تصویر می‌کند، خلاصهٔ مطلب به‌زبان ساده این است که مسیح، ابلیس را مشغول سجدهٔ خداوند دید، گفت: این چه کاری است که می‌کنی؟ گفت: من از عهد قدیم (روزگار وصال حق) ←

کلمات «شمع» و«پرتو» و«سعادت» قبلاً معتادو آشنا بوده ایم ولی دراین بیت حافظ، با ترکیبی که بوجود آورده، از ما آشنایی زدایی می‌کند و در نتیجه، احساس شگفتی می‌کنیم:

دولت صحبت این «شمع سعادت پرتو»
باز پرسید خدا را که به پروانهٔ کیست؟

ح) آشنایی زدایی در حوزهٔ قاموسی:

یکی از مهمترین عوامل رستاخیز واژه‌ها، جایی است که یک واژه به گونه‌ای به کار می‌رود که خلاف انتظار خواننده است، مثلاً آشنایی و عادت اهل زبان این است که کلمهٔ «زنهار» را با فعل منفی به کار برند

→

چنین عادت کرده‌ام. مسیح درپاسخ او می‌گوید: آگاه باش که آنچه از سَرِ عادت برخاسته باشد بر درگاهِ او ارجی ندارد و با حقیقت آن را سر و کاری نیست، اینک از عطار بشنوید:

سجده‌ای می‌کرد ابلیسِ لعین
گفت عیسی: «در چه کاری این چنین؟»
گفت: «من بیش از همه، عمری دراز
سجده عادت کرده‌ام. زان گاه باز،
عادتم گشته است این‌زان می‌کنم
گر همه سجده‌ست تاوان می‌کنم!»
عیسیِ مریم بدو گفت: «ای سَقَط!
می‌ندانی هیچ وره کردی غلط
تویقین می‌دان که اندر راهِ او
نیست عادت لایق درگاهِ او
هر چه از عادت رَوَد در روزگار
نیست آن را با حقیقت هیچ کار!»

(مصیبت‌نامه، عطار ۱۲۲)

و اینکه عطار می‌گوید: نیست عادت لایق درگاهِ او، در مورد هنر هم صادق است یعنی می‌توان ضمیر درگاهِ او را از حق به هنر تغییر داد و گفت: «عادت، لایق درگاهِ هنر نیست!»

و بگویند: «زنهار مرو، زنهار مگو، زنهار مکن و...» وقتی حافظ می‌گوید:

اروزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند
«زنهار» کاسهٔ سر ما پر شراب «کن»

خواننده، انتظار فعل منفی دارد، و وقتی با «کن» بجای «مکن» رو برو شد احساس غرابت می‌کند. یا آوردن مصدر منفی با فعل واجب است در این بیت حافظ:

عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس
که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن

و این نوع دیگری از «آشنایی زدایی» است که در قلمرو مجاز نیست. مثال دیگر: «کژ و مژ» از اتباع اند و سنت زبان آنها را غیرقابل تفکیک می داند ولی وقتی مولانا گفت:

چون کشتی بی‌لنگر «کژمی شد» و «مژمی شد».

با تفکیک آنها، از کلمه نوعی «آشنایی زدایی» شده است که عامل رستاخیز واژه هاست.

ط) آشنایی زدایی در حوزهٔ نحو زبان:

دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی، آن است که در قلمرو نحو زبان syntax اتفاق می افتد. زیرا امکانات نحوی هر زبان، و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است. آن تنوّعی که در حوزهٔ باستانگرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل تصور نیست. از سوی دیگر، و با چشم اندازی دیگر، بیشترین حوزهٔ تنوّع جویی در زبان، همین حوزهٔ نحو است که بعضی از

بزرگان فلاسفهٔ جمال در فرهنگ اسلامی، تمام توجّه خود را بدان معطوف داشته اند و عبدالقاهر جرجانی که بزرگترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را، منحصر در حوزهٔ ساختارهای نحوی زبان می داند و آن را علم معانی النحو می خواند. منظور او از علم معانیِ نحو، آگاهی شاعر و ادیب است از کاربُردهای نحویِ زبان و اینکه هر ساختاری، درچه حالتی، چه نقشی می تواند داشته باشد. البته دیگران که پس از او آمده اند، متأسفانه، نظریهٔ او را تبدیل به چند کلیشهٔ خشک و تکراری و بسیار مبتذل کرده اند که قرنهاست حوزه های علمیه، و اخیراً دانشکده های ادبیات هم، به نشخوار همان کلیشه ها سرگرم اند و درین فاجعه نقش امثالِ سکّاکی و خطیب قزوینی و تفتازانی را نباید فراموش کرد. بگذریم.

در تحلیل بلاغیِ ساختارهای نحوی زبان فارسی، هنوز هیچ کاری انجام نگرفته است وما به هیچ وجه قصد وارد شدن در آن بحث دراز دامن را نداریم، در اینجا نظری می افکنیم به چند نمونه شعر. برای مثال درین قلمرو، در زبان فارسی، فردوسی و سعدی، دو استادِ بی همتا و بلامنازع اند. و کسانی که از مبنای بلاغیِ هنر ایشان، که در همین ساختارهای نحوی نهفته است، غفلت دارند غالباً، کارِ آنان را «نظم» می دانند و نه «شعر» در صورتی که درین چشم انداز، اوجِ «شاعری»، همان اوج «نظم» است و استعاره ها و مجازهای نو و انواع دیگرِ بیان بندرت خود را نشان می دهند. شاید در سراسر دیوان سعدی یک تشبیه یا استعارهٔ تازه وجود نداشته باشد در صورتی که دیوان ضعیف‌ترین و گمنام‌ترین شعرای عصر صفوی سرشار است از صدها استعاره و مجازِ بی سابقه. سعدی و فردوسی از لحظهٔ حضورشان در تاریخ ادبیات ما، همواره فرمانروایان بی‌چون و چرای قلمروِ شعر بوده اند و آن شاعرکان عصرِ صفوی، با همهٔ استعاره و مجازهای نوآیین شان، حتی برای اهل شعر و

متخصّصان اینگونه مباحث نیز، فراموش شده‌اند. معجزهٔ این دو استاد در همین جاست. وقتی سعدی می‌گوید:

چون مرا عشق تو از هرچه جهان بازاستد
چه غم از سرزنش هرکه جهانم باشد

(کلیات ۴۸۱)

اگر گفته بود:

چون مرا عشق تو از جمله جهان بازاستد
چه غم از سرزنش جمله جهانم باشد

ظاهراً معنی تفاوتی نمی‌کرد ولی همه کس می‌داند که شعر از آسمان به زمین می‌آمد. تمام زیبایی و هنر شاعر در همین **هرچه جهان** و **هرکه جهان** است که در آن نوعی حذف وجود دارد، یعنی بهره‌وری از یک ساختار نحویِ خاص که دیگران — تا آنجا که یاد دارم— از آن غافل بوده‌اند. شاید نیما بدون اینکه توجهی به شعر سعدی داشته باشد[۲۶] تصادفاً به چنین حذفی در زبان دست یافته، وقتی می‌گوید:

---

۲۶) سعدی این تعبیر را، فراوان مورد استفاده قرار داده است:

گر هر که در جهان را شاید که خون بریزی
با یارمهربانت باید که کین نباشد

(کلیات، ۴۸۵)

اگر چه هرچه جهانت بدل خریدارند
منت بجان بخرم تا کسی نیفزاید

(همانجا، ۵۱۲)

هرکه سودای تو دارد، چه غم از هرکه جهانش
نگران تو چه اندیشه وبیم از دگرانش

(همانجا ۵۳۳)

اگرت به هرکه دنیا بدهند حیف باشد
و گرت به هرچه عقبی بخرند رایگانی

(همانجا، ۶۴۲)

جاده خالی‌ست، فسرده است امرود
هرچـه، می پژمرد از رنج دراز

(در فرو بند، ۱۳۲۷)

یا وقتی سعدی می‌گوید:

اول منم که در همه عالم نیامده‌ست
زیباتر از تو در نظرم هیچ منظری

(کلیات ۶۱۷)

ساختـارِ نحوی زبـان بـگونه‌ای اسـت که خلاف انـتظار خوانـنده است تا اوایل مصرع دوم، انتظار خوانـنده این است که شاعر مقامِ خودش را در عالم از همه کس ممتـاز کرده است، ولی بعد از کلمهٔ «زیباتر از تو...» تمام جهت عوض می شود و با این خلاف انتظار و نوعی چشم‌بندی بلاغی، خواننده را مسحور می‌کند. از همین مقوله است وقتی می‌گوید:

منم امروز و تو و مطرب و ساقی و حسود
خویشتن گو به دَرِ حجره درآویز چوخیش[27]

(کلیات ۵۳۶)

که عطف حسود بـر مـن و تـو و مطـرب و ساقی خـلاف انـتظار خـوانـنده است، و مـایهٔ شگفـتـی می شود وقـتی در مصرع دوّم تـکـلیـفِ حسود را به گونه ای دیگر تعیین می‌کند.

در کتـابهـای نحوی بـحث‌هـای درازدامنـی در باب مستـثنـای منقطع دارند و معروف‌ترین و شایـد هم تنها شاهد آن در طـول قـرون و اعصار «جائنی القوم الاحمـاراً» است ولی هیچ کس به نقشِ بلاغی و تأثیر هنری

---

۲۷) خیش: پرده مانندی بوده است از حصیر یا خَس و خار که از بیرون می آویخته اند و آب بر آن می پاشیده اند تا هوای درون خانه سرد شود.

این ساختار توجه نکرده، امّا سعدی بسیاری از هنرنمایی‌های خود را در استفاده از همین مستثنیٰ منقطع‌ها نشان داده است:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی
الاّ بر آنکه دارد با دلبری وصالی

(کلیات ۵۳۴)

و زیباتر از او سخن مولوی:

خنک آن قماربازی که بباخت هر چه بودش،
ونماند هیچش الا هوسِ قمارِ دیگر

(کلیات شمس ۳/۳)

هیچ کس نیامده است، مطالعه‌ای دقیق رویِ این خصوصیت‌های سخن سعدی انجام دهد. واوهای سعدی خودش عالمی دارد که می‌تواند موضوع یک رساله باشد به همین چندتا که در حافظه دارم توجه کنید:

همه گویند و سخن گفتنِ سعدی دگر است.

□

ما نتوانیم و عشق پنجه درانداختن

□

بیا و گر همه بد کرده‌ای که نیکویی

□

شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

که عطف انواع جمله بر انواع جمله را نشان می‌دهد و اینها هر کدام دارای کمال اهمیّت از لحاظ نقش بلاغی است.

هنر سعدی از همین واو هاوالآهای[۲۸] بظاهر ساده شروع می‌شود تا

---

۲۸) با صاحب شمشیر مبادت سر و کاری
الاّ به سرِ خویشتنت کار نباشد (کلیّات، ۴۸۳)

←

پیچیده‌ترین ساختارهایی که خواننده را به شگفت وامی دارد و به یک اعتبار، بسیاری از هنرنماییهای دیگر او هم مرتبط با همین ساختارهای نحوی است:

طاقتِ سر بریدنم باشد
وز حبیبم سَرِ بریدن نیست

(کلیات ۴۵۶)

یا:

حلاوتی ست لب لعل آبدارش را
که در حدیث نیاید چو در حدیث آید

(همانجا، ۵۱۱)

یا:

مرا توجان شیرینی بتلخی رفته از اعضا
الاّ ای جان به تن بازآ، وگرنه تن بجان آید

(همانجا ۵۱۵)

یا:

پایم امروز فرو رفت به گنجینهٔ کام
کامم امروز برآمد به مراد دل خویش

(همانجا، ۵۳۵)

در سوگندهای سعدی نیز غالباً توجه به این ساختارها دارای کمال اهمیت است:

به دوستی که نکردم ز دوستیت عدول

(همانجا ۴۸۵)

در قرون اخیر، استفاده از بلاغت ساختارهای نحوی، در شعر، تقریباً

→ یا:

سعدی به هیچ علّت روی از تو برنپیچد
الاّ گرش برانی، علّت جزین نباشد

که نوع خاصی از استعمال الاّست و متفاوت با موارد رایج آن.

فراموش شده و شاعران غالباً کلیشه‌های نحوی استادان کهن را تکرار کرده‌اند. شاید ایرج در عصر اخیر بیشترین توجه را به این نکته داشته باشد و بهمین دلیل هم شعرش وسیع‌ترین حوزهٔ نفوذ را در میان معاصران و اخلافش دارد. نیما نیز، بدون توجه به ساختارهای نحویِ موجود، گاه تغییراتی در نحو زبان داده که اگرچه تمامیِ مواردش با توفیق همراه نبوده است، امّا در مواردی هم موفق بوده است:

با تنش، گرم، بیابان دراز..

(هست شب، ۱۳۳٤)

یا:

هنگام که گریه می‌دهد ساز

(هنگام که... ۱۳۲۷)

که پذیرفتنی و زیباست امّا موارد بسیاری هم هست که نه در هنجار زبان معاصر جا می افتد و نه با هنجار قدما تطبیق می‌کند، و باید پذیرفت که غلط است:

آن ماه که آتشش نه خاموشم باد
در هر نفس آوایش در گوشم باد
چندانش دل سوخت به من دوش که گفت:
سوداش خدا کند فراموشم باد!

(مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ٦٦٦/۱)

ی) بیان پارادوکسی:

یکی از انواع آشنایی زدایی هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است. من در باب بیان پارادوکسی چند جای دیگر بحث کرده‌ام[۲۹] در

---

۲۹) از جمله مراجعه شود به: شاعر آینه‌ها، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳٦٦، ص ٦۰ – ٥٤.

اینجا به تعریف آن نمی‌پردازم بلکه با چند نمونه آن را نشان می دهم. از مولوی بشنوید:

ما نه مرغانِ هوا نه خانگی
دانهٔ ما دانهٔ بی دانگی
هر کبوتر می پَرَد زی جانبی
وین کبوتر جانبِ بی جانبی

«دانهٔ بی دانگی» و «جانبِ بی جانبی» تعبیراتی است که بلحاظِ منطقی تناقض در ترکیب آنها نهفته است ولی اگر در منطق عیب است در هنر اوجِ تعالی است وقتی حافظ می‌گوید:

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل

«سلطنتِ فقر» یک بیانِ پارادوکسی است و این یکی از شیوه‌های عظیم در بلاغتِ سنتیِ ماست که مثل بسیاری از موارد دیگر، کتابهای قدیم از تبیین آن و نشان دادنِ مبانی عظیمِ جمال شناسی آن عاجزند. وقتی شاعرِ سبک هندی شتابِ ساکن را در شعر خویش تصویر می‌کند واعظِ قزوینی:

ز خود هر چند بگریزم، همان دربندِ خود باشم
رَم آهویِ تصویرم شتابِ ساکنی دارم

و سنائی دم از برگ بی‌برگی می‌زند، اینها همه آشنایی زدایی در حوزهٔ بیانِ پارادوکسی است.

نکتهٔ قابل یادآوری، درپایان این بحث، این است که این اصل آشنایی زدایی که در استتیک صورتگرایان روسی در مرکز بحث قرار می‌گیرد، بیان دیگری است از همان اصلِ «تخییل» که امثال خواجهٔ طوسی[۳۰] و دیگران در فلسفهٔ التذاذ از آثار هنری مطرح کرده‌اند. قدما نیز

۳۰) خواجه نصیرالدّین طوسی. اساس الاقتباس. چاپ استاد مدرس رضوی، دانشگاه تهران.

توجه داشته‌اند که همه چیز می‌تواند مایهٔ شگفتی شود، اما، گرفتاریهای زندگی و عادت به قوانین روزمرهٔ حیات، ما را از راه یافتن به آن، محروم می‌کند. زکریای قزوینی که بحث دقیق و درستی در باب مفهوم تعجب دارد، می‌گوید: «همه چیز در جهان، مایهٔ حیرت و شگفتی است امّا این شگفتی را، انسان، به هنگام کودکی، به هنگام فقدِ تجربه‌ها، ادراک می‌کند؛ سپس غریزهٔ عقل، در وی، اندک اندک، ظاهر می‌شود و توجّه او مستغرق در قضاء حوایج خویش و تحصیل آرزوهای خود می‌شود و با مدرکات و محسوساتِ خویش انس می‌گیرد، و بر اثرِ طولِ انس، اندک اندک، از نظرِ او می‌افتد و چون حیوان عجیب یا کاری خارقِ‌عادت دید زبان به تسبیح حق می‌گشاید...»[۳۱]

در پایان این یادداشت، تذکر این نکته ضرورت دارد که نویسندهٔ این سطور، جوانب اجتماعی و انسانی شعر را اموری مسلم و مورد قبول همگان می‌داند و به همین دلیل به این نکات اشارتی نکرد، حتی صورتگرایان روس هم که گاه مورد هجوم جامعه گرایان ادبیات می‌شوند، این مسائل را قبول دارند بقول رنه ولک: «روش صورتگرایان به هیچ وجه منکر ایدئولوژی یا محتوی در هنرها نیست، بلکه همان چیزی را که آنان به اصطلاح محتوی می‌خوانند، از جنبه‌های فرم و صورت به شمار می‌آورد.»[۳۲]

---

۳۱) زکریای قزوینی (۶۰۰ — ۶۸۲ هـ ق) عجایب‌المخلوقات، مصر، الطبعة الرابعة ۱۳۹۰/۱۹۷۰ ص ۶.

32) Wellek, René: *Concepts of criticism*, Yale University Press, 1973, P. 66.

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ
سرودِ زهره به رقص آورد مسیحا را

حافظ

۲

وزن و موسیقیِ شعر

تعریف وزن

خواجه نصیرالدّین طوسی، در معیارالاشعار، گوید: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن درعدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آنرا در این موضع وزن خوانند[۱].» تعریفهای بسیاری دربارهٔ وزن شده است که هر کدام مورد انتقاد واقع است و کم و بیش تعریف جامع و مانعی بنظر نمی رسد. شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم:« وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آنرا قرینه می خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند»[۲] و دربارهٔ وزن شعر گفته اند: تفاوت آهنگ نظم و

---

۱) معیارالاشعار، ص ۳.

۲) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۱۰.

نثر اینست که شعر آهنگهای معینی را در خود گردآوری می‌کند و شکل خاصی از آنها می سازد و با تکرار این آهنگها وزن بوجود می آید.[۳] هرچه این تناسب بیشتر باشد وزن دلپذیرتراست و بیشتراحساس می شود و ناگفته پیداست که ساختمان کلمات هر ملتی نوعی وزن برای شعر آنها بوجود می آورد که با وزن شعر دیگر ملتها قابل تطبیق نخواهد بود و «اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل بحسب اختلاف امم مختلف است»[۴] و روی همین نکته است که اعراب چون وزن شعرهای ایران قدیم را احساس نمی‌کرده اند آنرا نثر مسجع می خوانده اند و تمام خسروانیها و سرودهای باربد را به عنوان نثر مسجع شناخته اند [۵].

البته آنها که دقت و تأملی داشته اند متوجه موضوع شده اند و آنرا وزن مجازی خوانده اند[۶] ولی اینهم تعبیر درستی نیست بعضی تصور کرده اند که ایرانیان سخنان غیرمنظوم را با موسیقی تطبیق می دهند یعنی کلمات را می‌کشند تا با آهنگ تطبیق کند از جمله جاحظ که معتقد بود: «عرب آهنگهای موزون را بر اشعار موزون تطبیق می دهند و عجم (بیشتر نظرش به ایرانیان است) کلمات را می‌کشند و کوتاه و بلند می‌کنند تا با آهنگ تطبیق کند. بنابراین چیز ناموزونی را بر چیزی موزون قرار می دهند»[۷] البته یک خصوصیت در وزن شعر عربی هست و آن مسئلهٔ یکنواخت بودن وزن شعر است که به نظر می رسد وزن درست‌تر و کاملتری دارد و این ویژگی وزن شعر عرب بگفتهٔ محققان امروز زاییدهٔ محیط جغرافیایی و

---

3) Walter Allen: *Writers on Writing*, P. 85.

۴) معیارالاشعار، خواجه نصیرطوسی، ص ۴.

۵) فرهنگهای فارسی عموماً ذیل خسروانی و باربد و رک: شفیعی کدکنی: کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یکی از خسروانیهای باربد، مجلهٔ آرش، شماره ۱۳۴۲/۶

۶) معیارالاشعار، ص ۵ــ۴ دیده شود.

۷) العمده، ابن رشیق قیروانی، ج ۲ ص ۳۱۴ و نیز رک: الصناعتین، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۸.

زندگی طبیعی در صحرا است که از احساس دایرهٔ افق صحرا بوجود می آید و از آن نظر است که ابعاد این دایرهٔ گسترده نسبت به او در همه جا یکسان است.[۸]

منشاء وزن :

بعضی وزن را نتیجهٔ کار می دانند. دالامبر[۹] در قرن هیجده گفته بود که «مفهوم وزن از ضربه های متوازن پتکهای کارگران بدست آمده است نه از آواز پرندگان»[۱۰] بوشر همین نظر را طرح کرده و گفته است: کار بویژه کار دسته جمعی منتهی به توازن و ریتم میشود. بعضی از توجه به آوازهای متوازن کارِ پاروزنان قایقها در جوامع ابتدایی این معنی را تأیید کرده اند.[۱۱]

آنچه مسلم است این است که باید گفته شود احساس وزن و منشاء این احساس در میان ملل مختلف ممکن است سرچشمه های گوناگون داشته باشد چنانکه کلمان هوار، منشاء وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می زنند می داند[۱۲] .

اهمیت وزن از نظر اقوام ابتدایی :

در اقوام ابتدایی که اهل خواندن و نوشتن نیستند مسألهٔ نیازمندی به وزن بیشتر محسوس است و این خصوصیت را در زبان عرب جاهلی

---

۸) الاسس الجمالیة فی النقدالعربی، عِزُّالدّین اسماعیل، ص ۲۷۰.

9) Alembert, Jean Le Rond, d, (1717-1783).

۱۰) شناخت زیبایی، فیلیسین شاله، ص ۹۰ــ ۸۹.

۱۱) همان کتاب، همان صفحه.

۱۲) الاسس الجمالیه، ص ۳۲۶ نقل از: Huart, Cl: *Literature Arab* P. 4.

بخوبی می‌توانیم بررسی کنیم علتش هم چنانکه گفتیم اینست که: ادب جاهلی در محیطی بوجود آمده و رشد کرده که خواندن و نوشتن وجود نداشته است و شعر در طول این مدت جز صورت صوتی هیچ چیز نداشته و به صورت اصوات و آهنگهایی زبان به زبان می‌گشته[۱۳] و این امر بالطبع باعث آن شده است که عرب به وزن توجه زیادی پیدا کرده و عالیترین مراحل موسیقی را اوزان و قوافی شعر شناخته است.

اهمیت موسیقاییِ زبان عرب را هیچیک از محققین نتوانسته‌اند بخصوصیتی مستند کنند و اخیراً یکی از محققان عرب در این‌باره بحث جامع و کاملی دارد که راز این موضوع را می‌گشاید و اساس این خصوصیت زبان عرب را چنانکه یاد کردیم در اُمّی بودن مردم عرب می داند زیرا ادب ایشان ادبیست که تنها از راه گوش منتقل می شود نه از راه چشم و وقتی که مردم بگوش خود در این موضوعات اعتماد کردند گوشها ورزیدگی زیادی در کار شناخت فرق اصوات دقیق پیدا کرده برای ایقاعهای لطیف آماده می شود و همانطور که گوشها آماده شد زبانها نیز آماده می شود و از این رهگذر بنوعی از موسیقی و غنا نزدیک می شود[۱۴]. تأثیر موسیقی جاهلی و این خصوصیت زبان عرب در طول زمان ادامه پیدا کرد حتی در دورانی که جاهلیت دیگر وجود نداشت. و این بدان جهت بود که ادیبان عرب همواره شعر جاهلی را بعنوان سرمشق پیش چشم می داشتند. و این خصوصیت نه تنها در موسیقی بیرونی شعر عرب مؤثر افتاده است بلکه در کلمات این زبان نیز خصوصیت موسیقایی عجیبی وجود دارد که جناسهای بسیار در این زبان می توان ساخت و شاید در هیچ زبانی دیگر این قدرت وجود نداشته باشد اگرچه بعضی

---

۱۳) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۲.

۱۴) دلالة الالفاظ، ص ۲ — ۱۹۱ که در این‌باره بحثی مشبع و بسیار خوب دارد.

کوشیده اند که توجه عرب را به جناس متأثر از نظرهای ارسطو در فن شعر بدانند اما این سخن درست نمی نماید.[۱۵] بخصوص که می بینیم زبان عرب از نظر طبیعی برای پذیرش این مسایل از هر زبان دیگری آماده تر است و شاعران عرب از قدیم به این موسیقی کلمات توجه بسیاری داشته اند مثلاً اعشی در این بیت مسئلهٔ جناس را به مرزی رسانده است که بعضی از اهل ادب آنرا جنون شمرده اند:

وَقَدْ غدَوْتُ الیٰ الحانُوتِ یَتْبَعُنی
شاوٍ شَلولٌ مِشَلٌ شُلْشُلٌ شَوِلٌ[۱۶]

و می‌گویند شخصی این قصیده را بر علی بن سلیمان نحوی خواند و هنگامی که بدین بیت رسید او گفت: بخدا سوگند که این مرد دیوانه شده است.

چنانکه دیدیم اُمّی بودن عرب باعث شده است که به جنبهٔ صوتی کلمات که در سپردن بحافظه کمک می‌کند بیشتر از هرچیز توجه کنند و حتی در نثرشان نیز این خصوصیت را رعایت کنند.[۱۷] شاید علت این که در دورهٔ اسلامی اکثر ناقدان طرفدار لفظ اند و خود از راز این عقیده آگاه نیستند و به درستی نمی توانند از آن دفاع کنند همین موضوع باشد.[۱۸] اصولاً شعر عرب جز برای تغنی بوجود نیامده سپس این تغنی بانشاد و خواندن بدون آواز تبدیل شده و بعد از مراحلی به قرائت آرام یا صامت که امروز ما در کتابت با آن رو برو هستیم تبدیل شده و این سیر طبیعی را در شعر یونان نیز می توان مشاهده کرد.[۱۹]

---

۱۵) فن الجناس، علی الجندی، ص ۱۷.
۱۶) الموازنة بین ابی تمام والبحتری، آمدی، ص ۲۵۳.
۱۷) به مبحث مبانیِ موسیقایی صنایع بدیعی در همین کتاب رجوع شود.
۱۸) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۶ ببعد.
۱۹) دکتر مندور، در مجلهٔ کلیة الاداب: الشعر العربی وزنه ص ۱۳۴.

پس از این خواهیم دید که شعر و موسیقی چه پیوند استواری دارند هم از نظر طبیعی و هم از نظر تاریخی.

پیوند شعر و موسیقی:

هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی بهره باشد پس باید بپذیریم که موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می‌کشانده است همان کششهایی است که او را وادار بگفتن شعر می‌کرده است و پیوند ایندو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا موسیقی الحان و آهنگها و بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیرو می‌داند که یکی غریزهٔ محاکات است و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ[٢٠] گرچه آدمی به نثر نیز می‌تواند تغنی کند اما هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که غنای او با نثر باشد زیرا جمع میان شعر و موسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.

می‌توان تصور کرد که در آغاز این دو جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس بیکدیگر پیوسته‌اند اما بهتر و درست‌تر اینست که بگوییم در آغاز با هم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند.[٢١] بنظر می‌آید که در آغاز اصواتی آهنگدار بوده است ولی معنی‌ای نداشته بعد انسان کوشیده است که جای آنها را با کلمات مفهوم و دارای معانی پر کند. ازین رهگذر شعر بوجود آمد و چون نمی‌شد کلمات را چنانکه هستند در تمام موارد با آهنگ تطبیق داد بعضی از ضرورتهای شعری بوجود آمد و یا ناگزیر شدند که در وزنها تصرفی ایجاد کنند که منشاء بوجود آمدن زحافها شد.[٢٢] پس از آنکه بشر از

---

٢٠) هنر شاعری، بوطیقا، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، ص ٥٥ — ٥٤.

٢١) التوجیه الادبی، دکتر طه حسین و دیگران، ص ١٢٨.

٢٢) اصول النقد الادبی: احمد الشّایب، ص ٣٢٠.

دورهٔ ابتدایی و سادگی به تمدن رسیدو مظاهر زندگی دگرگون شد در شعر هم تأثیر کرد. و این تحولات روی داد:

۱ــ شعر فنی شد خاص عده ای، و اصولی را پذیرفت.

۲ــ سپس که فنی جداگانه شد از موسیقی نیز جدا شد و خود بخود چیزی بود مستقل و موضوع تغنی به شعر در حقیقت آمیزش دو هنر بود.

۳ــ پس از این جدایی شاعران کوشیدند که شعر موسیقی خاص خود را داشته باشد. یعنی کلمات به جای خود بنشینند بی آنکه از آلات موسیقی کمک بگیرند.

۴ ــ شعرا راههای دیگری را درپیش گرفتند و علاوه بر سرودن شعرهای غنایی و لیریک ــ که قدیمترین انواع شعر است ــ اشعاری در حکمت و هزل و وصف و فلسفه بوجود آوردند[۲۳].

و این مسألهٔ آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین خاص هیچ ملتی نیست در یونان و عرب و...[۲۴] و حتی در همین روزگاران اخیر هم که توجه شود می بینیم بسیاری ازنوازندگان دوره گرد خود سرایندگانی نیز هستند. اصولاً شعر برای این بوجود آمده که با آن تغنی شود، ازاین نظردرزبانهای یونانی ولاتین میگویند: «شعرتغنی کرد» و نمیگویند نظم کرد. عرب نیز میگوید: انشد شعراً یعنی شعری تغنی کرد و سرود.[۲۵] در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است. اعشی شاعر نابینای عرب را نیز صناجة العرب میگفتند زیرا که شعر می سرود و خود تغنی میکرد و می بینیم که شعرا در دورهٔ اسلامی کسانی را استخدام میکردند که شعرهاشان را در دربار شاهان و خلفا با آواز بخوانند و از دلایل این موضوع یعنی پیوستگی شعر و موسیقی یکی این بیت حسان بن

---

۲۳) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران، ص ۳۰ــ ۱۲۹.

۲۴) الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، دکتر شوقی ضیف، ص ۴۰.

۲۵) تاریخ آداب اللغة العربیه، جرجی زیدان، ج اول، ص ۶۴. در فصول آینده این نظر نقد خواهد شد.

ثابت است:

تَغَنَّ فی کُلِّ شِعْرٍ اَنْتَ قائِلُهُ
اِنَّ الغناءَ لِهٰذا الشِعْرِ مِضْمارُ

و معتقد است که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود.[۲۶] در زبان انگلیسی نیز کلمهٔ bard به معنی شاعر متغنی است یعنی کسی که می‌گوید و تغنی می‌کند و معمولاً یکی از آلات موسیقی را نیز به همراه دارد و آن را به همراه شعر خود می نوازد از جمله گروه‌هایی که در اروپای قرون وسطی خود شعر می سرودند و خود تغنی می‌کردند آنهایی هستند که به ترو بادورها troubadours معروف اند و نیز آنها که به minnesinger شهرت یافته اند.[۲۷] واز همین پیوستگی تاریخی شعر و موسیقی است که بعضی معتقدند شاید بحورعروضی یادگار باقیماندهٔ الحان معروفی باشد از روزگاری که شعر و موسیقی با یکدیگر پیوند داشته اند زیرا صاحب اغانی از ابوالنضیر نقل می‌کند که غنای عربی بر تقطیع عروضی استوار است.[۲۸] و اگر این عقیده را بپذیریم شاید بتوان گفت اختلاف وزن شعری ایران قدیم و وزن شعر عرب در اختلاف موسیقی این دو قوم بوده است پیشتر از آنکه عرب موسیقی ایرانی را بیاموزد، یعنی در دوران ابتدایی زندگی عرب صحرایی که موسیقی اصلی بیابان را داشته و از موسیقی ایران آگاه نبوده است. بگذریم از طبیعت ساختمان دو زبان که خود عاملی جداگانه است.

شعر و موسیقی جهات اشتراکی نیز دارند زیرا هر دو به منظور ایجاد حالتی به کار می روند نه به خاطر اثبات امری یا تصویر منظری خارجی با قطع نظر از تأثیری که ممکن است وصف منظره در بیننده پدید آورد. مایهٔ

---

۲۶) النقد الادبی، احمد امین، ص ۲۵۸.

۲۷) التوجیه الادبی، ص ۱۲۹.

۲۸) فن التوشیح، مصطفی عوض الکریم، ص ۷۴.

کار نیز در هر دو صوت است یکی صوتهای موسیقی که به حسب نسبت زیر و بمی نغمه را و به حسب وقوع در زمانهای متساوی ضرب وزن را ایجاد می‌کند جای دیگر صوتهای ملفوظ که ترتیب آنها بحسب دلالت، صوتهای گوناگون به ذهن القا می‌کند و تنظیم آن صوتها به حسب آهنگ و وزن نشاط و شوقی در شنونده برمی انگیزد که صورتهای ذهنی را جان و جنبشی می بخشد و از آن حالتی در نفس پدید می آورد.[۲۹] و این خوشاهنگی تعبیر از احساسات شاعرانه در تأثیر آنها نقش عمده‌ای دارد و نه تنها بحر و وزن شعر است که این جنبش روحی را در آدمی برمی انگیزد بلکه ایقاعهای صوتی یعنی موسیقی درونیِ شعر نیز چنین تأثیر عظیمی دارد و در حقیقت می توان گفت که ایقاع جزئی از دلالت تعبیر است چنانکه در ذات لغت دلالت معنی وجود دارد.[۳۰] دربارهٔ تأثیر وزن در شعر سخنهای بسیار گفته اند و بطورکلی می توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است مهمترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد و اصولاً توقعی که آدمی از یک شعر دارد اینست که بتواند آنرا زمزمه کند و علت این که یک شعر را بیش از یک قطعه نثر آدمی می خواند همین شوق به زمزمه و آوازخوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه مسألهٔ تخییل را از وزن جدا کرده اند[۳۱] اما هرگز نمی توان پیوند ایندو را با یکدیگر نادیده گرفت و ابن سینا نیز عوامل محاکات و تخییل را بدین گونه بیان می‌کند:

۱ـــ به لحنی که بدان نغمه‌سرایی می شود، زیرا لحن در نفس تأثیر بسزایی دارد و هر غرضی را با لحنی که خاص آنست باید بیان کرد.

---

۲۹) دکتر خانلری، شاعری، سخن شمارهٔ ۱، سال ۵، ص ۵.

۳۰) سید قطب، النقد الادبی اصوله ومناهجه، ص ۵۶.

۳۱) خواجه نصیرالدّین طوسی، معیارالاشعار، ص ۴ ـــ ۵.

۲ــ دیگر به نفس کلام در صورتی که مخیل باشد و محاکات کند.

۳ــ بوزن، وزنهایی هست سبک و وزنهایی دیگر سنگین و باوقار و گاه باشد که این سه در یک اثر جمع شوند.[۳۲]

همین را خواجه نصیر نیز در اساس الاقتباس بی هیچ کم و کاستی آورده است و ترجمه گونه ایست از عبارات ابن سینا.[۳۳] نیازمند به توضیح نیست که وزن در شعر جنبهٔ تزیینی ندارد بلکه یک پدیدهٔ طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی توان از آن چشم پوشید. علتش هم چنانکه دیدیم اینست که عاطفه یک نیروی وجدانی است و آثاری نیز در جسم آدمی دارد که در وی به هنگام خشم و شادی و اندوه آشکار می شود. در هر حالتی تپش قلب و نبضش بگونه ایست و نفس کشیدنش بطرزی و این کارها خود نمودار انفعالی است در روح.

پس هرگاه بخواهیم که حالات را با کمک واژه ها نشان بدهیم ناگزیر کلمات به شکلهایی تقسیم خواهد شد و هر قسمتی وزنی بخود می‌گیرد و از این رهگذر است که بحرهای شعر بوجود می آید و اگر به زبان نثر ادا کنیم ضعف آن احساس می شود و برای همین است که شعر را نمی توان به نثر درآورد[۳۴] و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بیخود می شوند. و این آهنگها جز در سخن منظوم بوجود نمی آید.

ابوهلال عسکری همین مطلب را گفته و سپس شعرهای ایرانی قدیم را ازین قاعدهٔ کلی استثنا می‌کند و می‌گوید وزن ایشان بر نثرها تطبیق داده می شده و الحانشان منظوم بوده و کلامشان منثور و چنانکه دیدیم این

---

۳۲) ابن سینا، شفا، منقول در ترجمهٔ فن الشعر ارسطو، توسط دکتر عبدالرحمن بدوی، ص ۱٦٨.

۳۳) خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، ص ۵۹۲.

۳٤) احمد الشایب، اصول النقد الادبی، ص ۳۰۰.

ناقد عرب نیز مانند جاحظ وزن شعر قدیم ایرانی را درنیافته بوده است[۳۵] و حتی بعضی مانند ابواسحق زجاج معتقد بودند که هر ملتی باید به وزن عرب شعر بگوید اگر نه شعر نخواهد بود[۳۶].

رویهم رفته می‌توانیم تأثیرات وزن را در این اصول خلاصه کنیم:

۱ــ لذت موسیقایی بوجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که، خواه‌ناخواه، از آن لذت می‌برد. و از طرف دیگر نیز چنانکه یاد شد زبان عاطفه همیشه موزون است زیرا آدمی درانفعالات روحی سخنش مقطع است و تکیه‌ها و ترجیعهایی دارد که آهنگش متفاوت است هم از نظر صوتی و هم از نظر طولی.

شاید رقص قدیمترین زبانی باشد که بشر برای تعبیر از انفعالات‌نفسانی خود بکار گرفته.

رقص در حقیقت، به تعبیر بعضی، موسیقی صامت است و گاه که رقص و موسیقی با هم آمیخته‌اند درین حالت دو هنر ترکیب شده است. بنابراین عواطف همیشه همراه با حرکاتی در جسم آدمی بوجود می‌آیند و از همین نظر است که گفتیم زبان عواطف همیشه موزون است.

۲ــ میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳ــ به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد[۳۷] و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.

این اصول است که باعث شده وزن بعنوان مهمترین عامل شعر معرفی شود و می‌بینیم که اکثر کتابهای مقدس نیز دارای آهنگ و موسیقی خاص‌اند و این موضوع بخوبی نشان می‌دهد که انسان در برابر

---

۳۵) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ص ۱۳۸.

۳۶) سکاکی، مفتاح‌العلوم، ص ۲۴۵.

37) N. C. Stageberry: *Poetery as Experience*, P. 146.

موزونیت چه تأثراتی دارد و بیهوده نیست اگر «عامهٔ منکران نبوت را طعن در کتابهای منزل و انبیاء مرسل جز بواسطهٔ نظم سخن نیفتاده است.»[۳۸]

و همین توجه به جانب موسیقایی شعر بوده است که بسیاری شاعران را وادار به داشتن راوی می‌کرده است و قدما عقیده داشته‌اند که «شاعری که او را راوی بود شعرش خود ذوقی دیگر دارد»[۳۹]

در دنبالهٔ این گفتار یادآوری این نکته بجاست که وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را بطور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع بخاطرش می رسد وزن نیز همراه آن هست در این باره گفته‌اند که: طبیعت بخودی خود وزن را تعیین می‌کند[۴۰] و گوته می‌گفت: وزن همانطور که هست بطور ناخودآگاه از حالت شاعر مایه می‌گیرد اگر شاعر در حال سرودن شعر دربارهٔ وزن بیندیشد دیوانگی است و هیچ اثر ارجمندی خلق نخواهد کرد[۴۱] و نزدیک بهمین سخن است گفتهٔ الکساندر پوپ Alexander Pope آنجا که می‌گوید آهنگها باید همچون طنین احساسات جلوه کنند[۴۲] یعنی نفس آهنگ که شاعر با خود زمزمه می‌کند نمایشگر فراز و فرودهای روحی او باشد و در این کار اختیاری از خود نداشته باشد. بنابراین بیجا نخواهد بود اگر شعر بی وزن را مانند بسیاری از ناقدان ادب شعر ندانیم چنانکه آندره موروا می‌گوید: من شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی بینم که بیهوده بریده بریده شده است[۴۳] و ورلن در شعر بیش از هر عنصر دیگری وزن را مؤثر

---

۳۸) المعجم، شمس قیس رازی، ص ۲۰۰.

۳۹) سمعانی، رَوْحُ الارواح، ورق 207a

۴۰) الاسس الجمالیه، ص ۲۹۹.

41) *Writers on Writing*. P. 38.

42) *Poetry*, by Elizabeth Drew P. 35.

۴۳) «من از شعر آزاد سر درنمی‌آورم»، آندره موروا، ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری، در مجلهٔ سخن، دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.

می دانست[۴۴] و این پیوند بحدی استوار است که جای عنصر خیال را می‌گیرد؛ یعنی در مبحث پیوستگی شعر با هنرهای دیگر دسته ای معتقدند که شعر به‌نقاشی و تصویرگری نزدیکتراست و عدهٔ بیشتری می‌گویند پیوندِ با موسیقی از پیوند با نقاشی بیشتر است بخصوص در شعرهای غنایی ولیریک[۴۵] و نیما رابطهٔ موسیقی (وزن) و شعر را بحدی می دانست که می‌گفت: شعر بیوزن شباهت به انسان برهنه و عریان دارد.[۴۶]

پیش از آنکه دربارهٔ رابطهٔ قافیه با موسیقی سخن بگوییم از یادآوری این نکته ناگزیریم که موسیقی و آهنگ شعر چنانکه پیش از این اشارت رفت محدود به قالب عروضی و بحر شعر نیست بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر موسیقی شگفت انگیزی احساس می شود که کم از موسیقی وزن شعر نیست. زیرا شعر دو موسیقی دارد:

۱ــ موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است براساس کشش هجاها و تکیه ها.

۲ــ موسیقی درونی که عبارتست از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.

وزن، موسیقی بیرونیِ شعر را ایجاد می‌کند و ایقاعهای کلمات موسیقی درونیِ آنرا[۴۷] البته موسیقی داخلی را با موازین عروضی نمی توان سنجید و همان است که استاد لامبورن Lamborn می‌گوید: موسیقی درونی که در شعر پیدا می شود از وزن و نظم وسیعتر است[۴۸] و چه بسا شعرهایی که از نظر نت موسیقی مساوی هستند و از نظر موسیقی اصواتِ کلمات و

---

۴۴) شناخت زیبایی، فیلیسین شاله، ص ۸۳.

۴۵) النقدالادبی، احمد امین، ص ۷۱.

۴۶) نیما، زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطایی، ص ۱۲.

۴۷) النقدالادبی اصوله ومناهجه، سید قطب، ص ۶۹.

۴۸) دکتر شوقی ضیف، الفن ومذاهبه فی‌الشعر العربی، ص ۷۳.

موسیقیِ درونی متفاوت‌اند و حتی هر بیت از یک شعر ممکن است موسیقی خاصی داشته باشد که با موسیقی درونیِ بیت دیگر متفاوت باشد.[۴۹]

قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و موسیقی درونیِ کلمات، موسیقی قافیه نیز قابل بررسی و تحقیق است. و یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه جنبهٔ موسیقایی آنست. در حقیقت قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می دهد.

از گوشه و کنار تعبیرات قدما دربارهٔ وزن این نکته به چشم می خورد که قافیه را جزئی از وزن بشمار می‌آورده اند ازجمله‌در تعبیر ابن رشیق که می‌گوید: «وزن بزرگترین رکنهای تعریف شعر است و آن مشتمل برقافیه نیز هست و آنرا بدنبال خود می‌کشاند به‌ضرورت»[۵۰] دربارهٔ تأثیر موسیقی قافیه در فصلهای آینده بشرح‌تر گفتگو خواهیم کرد. بعضی از ناقدان معاصر نیز گفته‌اند که: «مطالعه در بنیاد فیزیکی قافیه بطور دقیقی نشان می دهد که قافیه یکی از عناصر وزن است»[۵۱] و حتی این پیوستگی را به تقریبی با دستگاه مولد صوت در آهنگهای موسیقی تطبیق داده و معتقدند که اگر یک نغمه موسیقی را در دو آلت موسیقی بنوازیم دو نغمه از نظر صوتی با هم اختلاف خواهند داشت یا دست‌کم هر کدام طعم خاص خود را داراست. این خصوصیت را در شعر قافیه بعهده دارد زیرا می بینیم که دو قصیده در یک موضوع و یک وزن که با دو قافیه سروده شده اند

---

۴۹) همانجا.

۵۰) ابن رشیق، العمده، ج ۱، ص ۱۳۴.

51) Babette Deutsch: *Poetry Hand Book*, P. 117.

تأثیرشان مختلف است.[۵۲] و بعضی از محققان آمریکایی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی بشمار آورند. نتیجهٔ تحقیق ایشان اینست که قافیه در ساختمان یک شعر همان نقش را بازی می‌کند که کلید key یا «تنالیتی» tonality و مایه در ترکیب موسیقی.[۵۳] در این باره دکتر شوقی ضیف نظری دارد که شایسته است هم اکنون آنرا یادآور شویم او می‌گوید: قافیه یادگار نواختن آلات موسیقی است و در گوش یادآور کف زدنها و طبلها و دفهاست. نشانه‌های دیگری هم از این پیوند احساس می‌کنیم که تصریع [نوعی تجدید مطلع] هاست. مثلاً در قصیدهٔ امرءالقیس در چند جا تجدید مطلع شده است و مثل اینست که شاعر از تغنی قطعه‌ای به قطعهٔ دیگر می‌گراید. حتّی تقطیع‌های صوتی مثل:

مِکَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
کَجُلْمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّیْلُ مِنْ عَلِ

و نیز قافیه‌های داخلی نموداری از این پیوند و علاقه است.[۵۴]

---

۵۲) النقدالادبی، احمد امین، ص ۳— ۷۲.

53) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 395.

٥٤) الفن ومذاهبه فی‌الشعرالعربی، دکتر شوقی ضیف، ص ۵۰— ٤۷.

خوش نشین ای قافیه‌اندیش من
قافیه‌ی دولت تویی در پیش من
جلال‌الدین مولوی

۳

تعاریف قافیه

قدما و تعاریف قافیه

در این بحث فقط به آوردن نظرهای ادیبان ایرانی و عرب دربارهٔ قافیه می‌پردازیم و چنانکه خواهیم دید با آنکه قافیه از نظر مفهوم خارجی یک چیز است و کاملاً مشخص و هر کسی از نظر مصداقی آنرا به روشنی ادراک می‌کند و بازمی شناسد نظر اهل ادب در تعریف آن اختلاف بسیاری دارد. صاحب المعجم می‌گوید: «قافیت بعضی از کلمهٔ آخرین بیت باشد بشرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود پس اگر متکرر شود آنرا ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد.»[۱]

از این تعریف او چنین استفاده می‌شود که هرچه قبل از ردیف بود قافیه است خواه مشابهت در بعضی از حروف آخر در آن باشد و خواه نباشد. مثلاً تکرار قافیه را با این حساب می توان در شمار ردیف آورد چرا که وی مقید نشده است به اینکه اگر تکرار شد باید حروف قبل از آن کلمهٔ مکرر با یکدیگر شباهت داشته باشند.

خواجه نصیرالدین طوسی گوید: « اما قافیه تشابه اواخر ادوار باشد و

---

۱) المعجم، ص ۲۰۲.

مراد از تشابه اینجا اتحاد حروف خاتمه است به اختلاف کلمات مقاطع یا آنچه در حکم مقاطع باشد چنانکه در ابیات مردف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها اینجا یا مصرعهاست که قافیه در آن اعتبار کنند — چنانکه در مثنوی — یا در بیت‌های تمام چنانکه در قطعه‌ها و قصیده‌ها. و باشد که هم در بعضی مصرعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها. و باشد که دردورها — که اجزای یک بیت باشد — اعتبار کنند مانند مسمطات چهارخانه و غیرآن.»[۲]

سپهر کاشانی توضیحی دربارهٔ تشابه می دهد که دیگران کمتر بدان توجه کرده‌اند آنجا که می‌گوید: «بدانکه در قافیه آنچه بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند مناط است نه آنچه کتابت فرمایند زیرا که بسیار حروف نگاشته آید و بر آن تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند در هر دو صورت آنچه بدان تکلم شود مناط است و قافیه از آن پدید آید.»[۳]

بعضی دیگر شرط دیگری هم بدان افزوده‌اند وگفته‌اند: «بیت مقفی آن باشد که شاعر قصد قافیه فرستادن کرده باشد درو، بیتی که این قصد در او نباشد شعر نباشد.»[۴]

البته تعریفهای مجملتری هم شده است از قبیل اینکه قافیه: کلمه‌ای است که در آخر شعر واقع شود و بر آن شعر تمام گردد[۵] یا: مقفی آنست که خواتیم اقوال متشابه باشد بر وجهی که مصطلح است[۶] و بسیاری تعریفهای دیگر ازین دست که همه از نظر کلی درست بنظرمی رسد. ولی

---

۲) معیارالاشعار، ص ۶ — ۵.

۳) براهین العجم، سپهرکاشانی، چاپ سنگی تهران، بدون صفحه شمار، مقدمه، فصل اول.

۴) عروض همایون، چاپ ادیب هروی، ص ۸۶.

۵) درهٔ نجفی، نجفقلی میرزا، چاپ بمبئی، ۱۹۱۵ ص ۶۴.

۶) اساس الاقتباس، خواجه نصیرطوسی، ص ۵۸۷.

مواردی می توان یافت که تعریفها شامل آن می شود اما قافیه نیست زیرا شرایط لازم را در ضمن تعریف نیاورده اند. مثلاً این تعریف که یکی از معاصران کرده است: قافیه عبارتست از تکرار حرف واحد در محل خاصی از آخر شعر[۷].

بعضی تعریف قافیه را وسعت داده اند بحدی که بهر چیزی که در دایرهٔ مفهومی شکل قرار گرفته باشد تطبیق می‌کند و این بیشتر بتأثیر از ادیبان عرب است که مجازهای زبان عرب را نیز در مرز اصطلاحات ادبی داخل کرده‌اند و پس از این خواهیم دید از جمله صاحب عروض همایون که می‌گوید: بعضی تمام کلمهٔ آخر را قافیه می‌گویند و بعضی دو کلمه آخر بیت را و بعضی مصراع آخر را و بعضی تمام بیت[۸] را و بعضی تمام قصیده را و بعضی حرف روی را و همه به مجاز قافیه است به اعتبار آنکه قافیه در اینهاست[۹] و خواجه نصیر نیز می نویسد: «قافیه اسمی بود که بر همهٔ قصیده یا بر تمامی یک یک بیت از قصیده اطلاق کنند و آن بطریق توسع و مجاز باشد. و باشد که کلمات متشابه را که در اواخر ابیات باشند قوافی خوانند و آن از جهت اشتمال آن کلمات بر قافیه باشد که یک حرف را — که اصل قافیه بود و آنرا حرف روی خوانند چنانچه بعد از این گفته شود— قافیه خوانند.»[۱۰]

در عربی نیز تعریفها همه در همین حدود است و اغلب ادیبان فارسی زبان تعریفهای عرب را پیش چشم داشته اند دسوقی گوید: قافیه در

---

۷) دکتر خانلری، **نغمهٔ حروف** در مجلهٔ سخن شمارهٔ ۸ سال پنجم ۱۳۳۳ ص ۵۷۷.

۸) روی عمربن الشرید عن ابیه انه قال: استنشدنی رسول‌الله صلعم: هل تروی من شعر امیة بن ابی الصلت شیئاً فانشدته مأة قافیه کلما مررت علی بیت، قال: «هیه... صد بیت روایت کردم و اندر آخر هر بیتی کسی گفتمی، می‌گفتی: هیه، دیگری بگوی» **کشف المحجوب هجویری** ۵۱۸ و درین روایت قافیه برابر بیت به کار رفته است.

۹) **عروض همایون**، ص ۸۶.

۱۰) **معیارالاشعار**، خواجه نصیرالدّین طوسی، ص ۱۶۵ — ۱۶۶.

شعر لفظی است که بیت بدان ختم می شود. یا خود آن کلمه یا حرف آخر آن یا غیر از اینها که مثلاً بگوییم از نخستین محرک قبل از دو ساکن تا پایان. و در این باره نظرها مختلف است.[۱۱]

و صاحب بن عباد می‌گوید: بعضی گفته اند قافیه همان حرف روی است و بعضی گفته اند کلمهٔ آخر بیت است و بعضی گفته اند آخرین ساکنی است که در بیت وجود دارد تا اولین ساکنی که با یک حرکت در ماقبلش با آن تلاقی می‌کند و بعضی قصیده را قافیه می خوانند و بعضی بیت را.[۱۲]

در تعریف ابن رشد نوعی تازگی دیده می شود: قافیه در نزد عرب هماهنگیی است در مقدار و در بعضی از الفاظ و این هماهنگی گاه در یک حرف است که همان حرف آخرین است و یا در دو حرف و همان است که متأخران آنرا «لزوم» می خوانند.[۱۳]

دربارهٔ رابطهٔ مفهوم لغوی قافیه با جنبهٔ اصطلاحی آن نیز در عرب بحثهاست بعضی می‌گویند: قافیه را از آن سبب قافیه خوانده اند که درپی هر بیتی می آید و عده‌ای می‌گویند از این نظر است که درپی مشابه های خود می آید ولی ابن رشیق می‌گوید من آن نظر نخستین را می پسندم زیرا اگر این گفتهٔ اخیر درست باشد جایز نیست که آخر بیت اولی هر قصیده را قافیه بخوانیم زیرا او درپی چیزی نیامده است ولی اگر بگوییم درپی بیت می آید صحیح خواهد بود.[۱۴] بعضی هم گفته اند: قافیه به معنی مقفوه است مثل ماء دافق به معنی مدفوق و عیشة راضیة، به معنی مرضیه و مثل اینست که شاعر درپی آن می رود و ابن رشیق این گفته را نیز درست

---

۱۱) دسوقی، شروح التلخیص، چاپ مصر، ج ٤ ص ٤٤٥.

۱۲) صاحب بن عباد، الاقناع فی العروض و تخریج القوافی، بغداد ۱۹۶۰ ص ۸۳.

۱۳) منقول در فن الشعر، ارسطو، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، ص ۲٤۱.

۱٤) ابن رشیق قیروانی العمده، ج اول، ص ۱۵٤.

می شمارد.[۱۵]

در فارسی نیز کلمهٔ پساوند را با همین معانی که دربارهٔ قافیه از نظر لغوی گفته شد می توان تطبیق داد.

قافیه از نظر ادیبان و ناقدان فرنگی:

همانطور که نظرگاه شرق با غرب در بسیاری از مفاهیم ادبی و اجتماعی متفاوت است در این مسأله نیز زاویهٔ توجه دو جانب متفاوت می نماید و ما اینک به بررسی تعریف قافیه از نظر ناقدان فرنگی می پردازیم تا پس از آن دربارهٔ تعریفهای شرقی و غربی آن سخنی بگوییم. بعضی نوشته اند که: «قافیه بازگشت و تکراریست در صداهای مشابه پایان دو مصراع یا چند مصراع»[۱۶] و بعضی نوشته اند: قافیه وحدت و تشابهی است میان دو یا چند کلمه از مصوتهای کشیده یا صداهایی دیگر[۱۷] و نیز گفته اند: قافیه مطابقت صداهای پایان مصراعهاست و همچنین گفته اند: تکرار صداهای بسیار مشابه یا یکنواخت است که با فواصل معینی منظم شده اند و همچنین گفته اند قافیه طرحی است که بوسیلهٔ آن کلمات پایان دو تکه بیکدیگر شباهت پیدا می‌کنند و گفته اند که قافیه: بازگشت صداهای مشابه است و Schutze چنین تعریف کرده است که: قافیه صداهای مشابه دو هجای آخر است در پایان دو شعر، و Edwin Guest گفته است که قافیه توافقی است که بین دو هجا موجود است و صداهای مشابهی را دربردارد [۱۸]

بعضی دیگر گفته اند: قافیه تشخص صداهاست درپایان مصارع[۱۹] و

---

۱۵) ابن رشیق قیروانی العمده، ج اول، ص ۱۵٤.

16) J. C. Nesfield. *English grammer past and Present* P. 435.

17) *Poetry as Experience*, P. 158.

18) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344.

19) *Poetry A Modern Guide to its understanding and enjoyment*, by Elizabeth Drew P. 276.

بعضی دیگر قافیه را چنین تعریف کرده‌اند که قافیه عبارتست از تکرار صداهای مشابه با مصوتها یا صامتها یا ترکیب مصوتها و صامتها در یک یا چند هجا که معمولاً با تکیه و فشار ادا می‌شود و در فواصل معین و شناخته‌ای ظاهر می‌شود.[۲۰]

از این تعریفها که بوسیلهٔ شاعران و ناقدان اروپایی دربارهٔ قافیه شده است و از آنچه پیش از این از ادیبان و ناقدان ایران و عرب نقل کردیم می‌توانیم زاویهٔ توجه و نقطهٔ دید هر دسته را نسبت به نقش قافیه و یا میزان اهمیت آن در شعر درک کنیم. البته بعضی خصوصیات را که به ساختمان زبان و طبیعت کلمات هر قوم بستگی دارد باید به یکسو نهاد. اما در آنچه که متوجه مفهوم کلی قافیه است دیدیم که ناقدان فرنگی در تعریفهاشان همواره حالت ترکیبی یا بهتر بگوییم جنبهٔ تقارن و دو طرفی قافیه را در نظر می‌گیرند و بیشتر توجه ایشان به هماهنگی و توازن و مشابهت صوتی است در صورتی که در تعریفهای شرقی — گرچه این معانی را هم می‌توان از آن استنباط کرد اما — مستقیماً بدان توجه نشده است. از همین اختلاف می‌توان به میزان نظرها و عقاید این دو طرف دربارهٔ قافیه توجه کرد.

در تعریف فرنگیها همیشه تقریباً دو نکته نهفته است: اول مسألهٔ تقارن و تشابه و از طرفی دیگر جنبهٔ صوتی و موسیقایی قافیه. و این دو نکته نشان می‌دهد که ایشان چه مایه به تأثیر هنری و ارزش قافیه در شعر توجه داشته‌اند که در تعریفهای ایشان نیز این معنی نمودار شده است در صورتی که توجه به این نکات نه تنها در تعریفهای شرقی وجود ندارد بلکه در کتب مفصلی هم که دربارهٔ قافیه نوشته‌اند هرگز به وظایف و نقشهای قافیه توجه نکرده‌اند و ما در این باره پس از این به تفصیل سخن خواهیم گفت.

---

20) *Poetry Hand - Book* p. 117.

جانبازان... مرگ را چنان می‌جویند
که شاعر قافیه را
شمس تبریزی

۴

نقشهای قافیه در ساختار شعر

در مورد قافیه و اهمیت مقام آن در شعر، تاکنون چنانکه باید سخنی به فارسی نگفته‌اند و اگر گفته‌اند براساس همان سنت‌پرستی و پیروی از عقاید و طرز کار پیشینیان بوده است. اگر به کتابهای فارسی و عربی که دربارهٔ علم شعر و قافیه نوشته‌اند رجوع کنیم می‌بینیم که دربارهٔ هنر اصلی قافیه کمترین توجهی نکرده‌اند. همواره قافیه را، نسبت به شعر، همچون جزئی لایتجزا پذیرفته و از آن گذشته‌اند و تنها دربارهٔ تأسیس و دخیل و ردف و قید و مزید و خروج و نایره بحث‌ها کرده‌اند، اما هرگز معلوم نداشته‌اند که قافیه در شعر چه اهمیت و مقامی دارد و جای به کار رفتن آن کجاست.

آیا در یک شعر کافی است که تا پایان یک قافیه را پشت سر هم قرار دهیم و مطالبی دور از یکدیگر تداعی کنیم و آنگاه این مسائل از هم گسسته را با زنجیر قافیه‌ها به یکدیگر پیوند دهیم؟

آیا نمی‌توان دربارهٔ قافیه به صورت دیگری اندیشید؟ اینها و بسیاری سخنان دیگر امروز به ذهن ما می‌رسد اما قدما در این زمینه غور و تأملی

نکرده‌اند و همواره در تصور مفهوم شعر، قافیه را یک اصل جدا نشدنی می‌پنداشته‌اند، آن هم با همان شکل خاص قافیه‌بندی در ادب قدیم.

در غرب، برعکس، قافیه مانند بسیاری دیگر از عناصر مادی و صوری شعر — که به اصل و ریشهٔ آنها توجه شده— نظر ناقدان ادب و شاعران را به خود جلب کرده است و هر کس در حدودی از رازِ پیوستگی شعر و قافیه و نیز مقام آن در ایجاد زیبایی شعر سخن گفته است.

در این گفتار می‌کوشیم تا حدودی که در توانایی است این بحث را براساس گفته‌های ایشان و نیز تأملات بعضی از معاصران مورد بررسی قرار دهیم و تا حدودی که امکان داشته باشد این موضوع را دسته‌بندی خواهیم کرد:

۱) تأثیر موسیقایی،
۲) تشخصی که قافیه به کلمات خاصّ هر شعر می‌بخشد،
۳) لذّتی که قافیه از برآورده شدن یک انتظار به وجود می‌آورد،
۴) زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت،
۵) تنظیم فکر و احساس،
۶) استحکام شعر،
۷) کمک به حافظه و سرعت انتقال،
۸) ایجاد وحدت شکل در شعر،
۹) جدا کردن و تشخص مصراعها،
۱۰) کمک به تداعی معانی،
۱۱) توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات،
۱۲) تناسب و قرینه‌سازی،
۱۳) ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت،
۱۴) توسعهٔ تصویرها و معانی،
۱۵) القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات.

تأثیر موسیقایی :

اکنون به قسمت اول یعنی تأثیر موسیقایی قافیه می‌پردازیم و بحث در زمینه‌های دیگر را پس از آن دنبال خواهیم کرد. می دانیم که اصولاً صوت، دارای چهار خصوصیت است که موسیقی و شعر در آنها مشترک اند و این چهار عبارتند از :

الف) **شدت** : هرچه نیروی ارتعاش بیشتر باشد صوت قوی‌تر است و باعث می‌شود که تا فاصلهٔ دورتری کشیده شود.

ب) **امتداد** : مدتی که ارتعاشهای صوت ادامه دارد.

ج) **زیر و بمی** : یا ارتفاع صوت، که با عدد ارتعاشات در واحد زمان مربوط است و هرچه شمارهٔ ارتعاشهای صوت بیشتر باشد صوت زیرتر است و هرچه کمتر باشد بمتر.

د) **زنگ یا طنین** : که حاصل ارتعاشات فرعی است و بستگی به دستگاه مولد صوت دارد[1] .

یک قسمت از اختلاف موسیقایی شعر به بحرهای عروضی آن بستگی دارد، زیرا حرکتها و سکونها مثلاً در متفاعلن بیشتر از مستفعلن است و «طویل» از نظر افاعیل درازتر از «منسرح» است و این اختلاف از نظر موسیقی شعر در گوش خیلی مؤثر است. مسئلهٔ درشتی و نرمی را می‌توانیم در شعر با حروف و کلمات آن بسنجیم و احساس کنیم. از نظر زیر و بمی هم می‌توان گفت که بعضی شعرها را به نوعی باید خواند و بعضی را به نوعی دیگر. مثلاً حماسه و غزل را به یک آهنگ نمی‌توان خواند.

از نظر دیگر، گاه دیده‌ایم که یک نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، دو نغمه، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند

---

۱) وزن شعر، دکتر پرویز ناتل خانلری، ص ۱۲ــ ۱۱ چاپ دانشگاه ۱۳۳۷.

داشت. این خصوصیت را در شعر قافیه عهده‌دار است. قافیه در حقیقت به منزلهٔ دستگاه مولد صوت است زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را که در یک وزن و یک موضوع اما با دو قافیهٔ مختلف سروده شده است با یکدیگر بخوانیم تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر، از اختلاف قافیه‌هاست که از نظر موسیقایی هر کدام آهنگ مخصوص به خود دارد[۲]. مثلاً در این غزلهای حافظ که هر سه در یک وزن‌اند:

یارب این نوگل خندان که سپردی به منش
می‌سپارم به تو از چشم حسود چمنش
گرچه از کوی وفا گشت به صد مرحله دور،
دور باد آفت دور فلک از جان و تنش

من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم
لطفها می‌کنی، ای خاک درت تاج سرم
همتم بدرقهٔ راه کن، ای طایر قدس
که دراز است ره مقصد و من نو سفرم

ای دل، آن دم که خراب از می‌گلگون باشی
بی‌زر و گنج به صد حشمت قارون باشی
در مقامی که صدارت به فقیران بخشند
چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی

نوع آهنگهایی که احساس می‌کنیم متفاوت است، زیرا دستگاه مولد صوت در هر کدام حرفی مخصوص است که نغمه‌ای خاص خود دارد. در

---

۲) النقدالادبی، احمد امین، مکتبة النهضة المصریه، الطبعة الثالثه ص ۳— ۷۲.

غزل نخستین، که قافیه ها (یا بهتر بگوییم ردیف ها) به «شین» ختم شده با غزل دوم که به «میم» تمام می شود این تفاوت وجود دارد که در «میم» کشش صوت ناگهان بریده می شود ولی در «شین» با اینکه همین خصوصیت قطع شدن اصوات وجود دارد مانند «میم» نیست و این بریدگی که در صامت «میم» دیده می شود در شین نیست. در شین به صورت نرمتری صدا پخش می شود. در غزل سوم، که ردیف به «ی» تمام می شود کشش صوت مدت بیشتری ادامه پیدا می‌کند و نسبت به دو غزل قبلی کاملاً متفاوت است و یک شاعر هنرمند با عوض کردن قافیه جبران یک‌نواختی وزن را می‌کند.

نکتهٔ دیگر که در باب جنبهٔ موسیقایی قافیه باید یادآوری کنیم این است که در گفتگوی معمولی و نثر به آهنگ کلمات توجه نداریم؛ ذهن فقط متوجه معانی است اما در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذت می بریم. و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه ها است[3] و در حقیقت گوش به وسیلهٔ قافیه ها تحریک می شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند[4].

در میان شاعران گذشتهٔ ایران شاعری که بیش از هر کس دیگر موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته جلال الدین مولوی است، در غزلیات شمس. در این دیوان چنانکه دیده ایم اغلب اوزان غزلها جنبهٔ موسیقایی خاصی دارد و نشان می دهد که مولانا چه مایه با موسیقی شعر دلبستگی داشته است و همین توجه او به موسیقی شعرها بیشتر باعث شده است که به قافیه نیز، بیش از دیگر شاعران، توجه کند. برخلاف آنچه به نظر می رسد و شهرت گرفته و او خود نیز گفته که: «قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر» و نیز:

---

3) *The Criticism of Poetry,* By S. H. Burton 1962 P. 54.

4) *Dictionary of World Literaty Terms,* Edited by Joseph T. Shiply, London, 1955 P. 54.

قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جز دیدار من

با خواندن این دیوان هر کس احساس خواهد کرد که مولوی بیشتر از تمام شاعران به نقش موسیقایی قافیه‌ها توجه داشته است زیرا وی علاوه‌بر رعایت قافیهٔ اصلی ــ یعنی آنچه در ادب به نام قافیه خوانده می‌شود ــ به قافیه‌های درونی (میان مصراعها) نیز توجه کرده است و اگر در میان دیوانهای شعر فارسی بررسی کنیم از نظر قافیه‌های درونی هیچ دیوانی را به غنای دیوان کبیر مولانا نخواهیم دید که در کمتر غزلی از آن قافیهٔ درونی را نمی‌توان یافت برای نمونه:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار توئی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
روح توئی، نوح توئی، فاتح و مفتوح توئی
سینهٔ مشروح توئی، بر در اسرار مرا
قطره توئی، بحر توئی، لطف توئی قهر توئی
قند توئی، زهر توئی، بیش میازار مرا
حجرهٔ خورشید توئی، خانهٔ ناهید توئی
روضهٔ اومید توئی راه ده ای یار مرا
روز توئی، روزه توئی، حاصل دریوزه توئی
آب توئی، کوزه توئی، آب ده این بار مرا
دانه توئی، دام توئی، باده توئی، جام توئی
پخته توئی، خام توئی خام بمگذار مرا[۵]

وی علاوه بر قافیه‌های داخلی به نوعی قافیه‌های «مؤکد» یا

---

۵) دیوان کبیر مولانا، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران ج اول ص ۳۱ــ ۳۰.

«تأکیدی» نیز پرداخته که آن کار هم از توجه بسیار او به موسیقی قافیه است. پس از این خواهیم دید که علت این گرایش عجیب مولوی به قافیه‌ها این است که شعرش را با ضرب می‌نواخته‌اند. در این حال شعر طبعاً تقسیم می‌شود و قافیهٔ درونی می‌گیرد. بعضی از محققان و ناقدان غربی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی به شمار آورند و نتیجهٔ تحقیق آنها این است که قافیه در ساختمان یک شعر همان سهمی را دارد که کلیدها (key) و مایه‌ها (tonality) در موسیقی[۶]. در حقیقت قافیه وقتی اعاده می‌شود — یعنی در بازگشت صامتها و مصوتهای مشابه— لذت موسیقایی‌ای را که از آهنگ کلمه‌ای داشته‌ایم در خاطر ما تجدید می‌کند و این همان خصوصیتی است که نیما به وزن مضاعف از آن تعبیر کرده است آنجا که می‌گوید: «قافیه به شیوهٔ قدیم هماهنگی‌ای است که گوش در آخر کلمات به داشتن آن عادت کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریتم دینامیک) است که نسبت به وزن شعر تعادل بین اثر دو وزن را تعبیر می‌کند.»[۷] مطالعه در ساختمان فیزیکی قافیه — به گفتهٔ ناقدان امروز— نشان می‌دهد که میان موسیقی و قافیه چه رابطهٔ استواری وجود دارد[۸] و اگر وزن را چنین تعریف کنیم که بعضی گفته‌اند: «وزن هرنوع انتظامی می‌باشد که در یک توالی مستقر شده است[۹]» خواهیم دید که قافیه خود نوعی وزن است و باید توجه داشت که عیبهایی را که عروضیان و علمای ادب دربارهٔ قافیه سنجیده‌اند و یادآور شده‌اند همه به موسیقی

---

6) *Dictionary of World Literary Terms.* P. 345.

۷) دو نامه، نیما یوشیج، تهران ۱۳۲۹ ص ۲۶.

8) *The Poetry Hand book.* by Babette Deutsch London, 1957, 177.

۹) زیباشناسی تحلیلی، پیر گاستالا، ترجمهٔ علینقی وزیری، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۶ ص ۱۴۱.

برمی‌گردد زیرا آن عیوب باعث اضطراب در نغمه می‌شود.[۱۰] در این باره صاحب اغانی داستانی دربارهٔ یک شاعر بزرگ عرب نقل می‌کند که به موضوع بحث مربوط است و یادآوری آن بیجا نمی‌نماید زیرا میزان پیوستگی قافیه و موسیقی را به خوبی نشان می دهد. ابوالفرج اصفهانی می‌گوید: نابغه در قصیدهٔ:

اَمِنْ آلِ مِیَّةَ رائحٌ او مُغْتَدِی
عجلان ذا زادٍ و غیرَ مُزَوَّدِ
زَعَمَ البَوارِحُ انَّ رحْلتَنا غَداً
وَ بذاکَ تنعابُ الغُرابِ الاَسْوَدِ

نخست گفته بود:

وَ بذاکَ خبّرنا الغُرابُ الاسوَدُ

و بعد که به یثرب آمد شنید که آن را به آواز می خوانند، اقواء قافیه (ناهماهنگی اعراب قافیه‌ها) در نظرش آشکار شد و در مواردی از شعرش آن را عوض و تصحیح کرد.[۱۱] هر چه میزان کلمات مشترک قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی بیشتر است و در نتیجه احساس لذت بیشتری خواهیم داشت. برای اینکه این موضوع به خوبی روشن شود بد نیست

---

۱۰) اصول النقد الادبی، احمدالشایب، الطبعة الثالثه، مصر ص ۳۲۷ و دربارهٔ قافیه و موسیقی و سنجش آن با اصطلاحات موسیقی مراجعه شود به فلسفة الموسیقی الشرقیة فی اسرار الفن العربی تألیف میخائیل خلیل‌الله ویردی و درباب ارتباط قافیه با عروض و نیز ارتباط معمّی با عروض مراجعه شود به نظر ابوالحسن عروضی که صفدی نقل می‌کند: الوافی بالوفیات چاپ دکتر احسان عباس ۷/ ۳۲۹.

۱۱) اغانی، ابوالفرج اصفهانی، طبع بیروت ۱۹۵۷ ج ۱ ص ۹ — ۸ و با تفاوتی در روایت کلمات، مراجعه شود به الشعر والشعراء، ابن‌قتیبه، بیروت، ۱۹۶٤، ۹۳ و طبقات الشعراء، ابن سلاّم چاپ لیدن ۱۹۱۳، ص ۱۹.

یک بیت را در دو نوع قافیه — یا بهتر بگوییم در دو ردیف— که یکی صامتها و مصوتهای مشترک آن بیشتر است و دیگری کمتر، بخوانیم.

بیتی است از مسعود سعد[۱۲] که حافظ با قافیه و ردیف کمتری در شعر خود جای داده و کمال اسماعیل اصفهانی با قافیه و ردیف بیشتری:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم...

تا آنجا که می‌گوید:

ساقی بیا که از مدد بخت کارساز
کامی که خواستم ز خدا شد میسرم
من جرعه‌نوش بزم تو بودم هزار سال
کی ترک آبخورد کند طبع خوگرم
ورباورت نمی‌شوداز بنده این حدیث
از گفتهٔ کمال دلیلی بیاورم:
«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟»

و کمال اسماعیل گفته است:

جان را چو نیست وصل تو حاصل کجا برم
دل را که شد ز وصل تو غافل کجا برم
ریگ روان و تیره شب و ابرو تند باد
من چشم‌درد راه به منزل کجا برم
گیرم که آرزوی دلم جمله حاصل است
اکنون چو نیست روی تو حاصل کجا برم
گفتند: برگرفت فلان دل ز مهر تو
من داوری مردم جاهل کجا برم

---

۱۲) دیوان مسعود سعد سلمان، به تصحیح مرحوم رشید یاسمی، چاپ پیروز ص ۳۴۴ تهران ۱۳۳۹.

«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟»[۱۳]

هر دو بیت یکی است، بی هیچ کم و کاستی. اما وقتی که یک بار از آغاز غزل حافظ شروع کنیم و بدان بیت برسیم، و بار دیگر از اول غزل کمال آغاز کنیم و بدان بیت برسیم بی هیچ گمان لذتی که از موسیقی بیت در غزل کمال می‌بریم به مراحل بیشتر از لذتی خواهد بود که از موسیقی بیت در غزل حافظ به ما دست داده است و این لذت ناشی از غنای بیشتر قافیه و ردیف است که در غزل کمال رعایت شده و در غزل حافظ به نسبت اندک است. فقط از دیدگاه موسیقی قافیه و ردیف است که این سخن گفته‌می‌شود و نه ارزش هنری کار آن‌دو.

باید قافیه‌های قبلی آمادگی بیشتری برای لذّت بردن از موسیقی قافیه‌های بعدفراهم کنند. البته خواهیم دید که این آمادگی را نباید با تکرار پی درپی قافیه‌های قصاید اشتباه کرد زیرا از حد معینی که گذشت گوش احساس لذت نمی‌کند بلکه احساس نفرت خواهد کرد و این نکته را بعضی از ناقدان قدیم عرب هم در بحث ترصیع مطرح کرده‌اند، اما دربارهٔ قافیهٔ قصاید یادآور نشده‌اند[۱۴] ولی تا حدودی نباید فراموش کرد که این تناسب و هماهنگی چه لذتها و زیباییهایی می آفرینند، مثلاً:

می ترسم ای سایه، می ترسم ای دوست!
می پرسم آخر بگو تا بدانم
نفرین و خشم کدامین سگ صرعی مست
این ظلمت غرق خون و لجن را
چونین پر از هول و تشویش کرده‌ست؟

---

۱۳) کلیات کمال اسماعیل اصفهانی، بمبئی ۱۳۰۷ ص ۳۱— ۳۰ غزلیات.

۱٤) سرالفصاحه، ابن‌سنان صفحه ۱۸۰ وقدامة‌بن جعفر والنقدالادبی، از دکتر بدوی‌طبانه، الطبعة الثالثه قاهره ۱۹۵۸ ص ۲۲۹.

ای کاش می‌شد بدانیم امشب
ناگه غروب کدامین ستاره
ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟[۱۵]

در این قطعه از شعر، قافیه‌ها بطور معتدل و به جای خود می‌نماید و در حد بالای زیبایی و تأثیر است ولی در قسمت دیگر، یعنی قسمت پایان شعر، که می‌گوید:

ای سایه ناگه دلم ریخت افسرد
ای کاش می‌شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرومرد

به نظر چنین می‌رسد که قافیهٔ مصراع اول «افسرد» چندان آمادگی لازم را برای پذیرش قافیهٔ بعدی «فرو مرد» ایجاد نکرده است. اگر یکی دو قافیهٔ دیگر هم از این دست می‌آورد و آنگاه می‌گفت:

ای کاش می‌شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرومرد؟

تأثیر بیشتری می‌داشت، بخصوص که شعر با این دو مصراع پایان می‌گیرد و اگر این قافیه‌ها ردیفهایی می‌داشتند باز این آمادگی بیشتر می‌بود و از موسیقی شعر بهتر احساس لذت می‌کردیم.

تشخصی که قافیه به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد:

در شعر شاعران هنرمند، آنها که یا از راه تجربه و یا ذوق سلیم خود

---

۱۵) از شعر: «ناگه غروب کدامین ستاره» مهدی اخوان‌ثالث (م. امید). هنگام نگارش این کتاب، در سال ۱۳۴۳، من این شعر را از روزنامهٔ کیهان نقل کردم. و هنوز از این اوستا منتشر نشده بود و در سال ۱۳۴۴ که آن کتاب منتشر شد به همین شکل بود. بعدها شاید بر اثر همین تذکر یا به سائقهٔ طبیعی، استادما اخوان مصراع را به این شکل تغییر داد:

ای سایه ناگه دلم ریخت، افسرد، افسرد

(برگزیدهٔ شعرهای م. امید، انتشارات بامداد، تهران ۱۳۴۹ ص ۱۷۳) که تکرار کلمهٔ افسرد بهرحال موسیقی را مضاعف کرده است و متناسب‌تر.

و یا از رهگذر مطالعه در آثار ناقدان به تأثیر هنری قافیه توجه داشته‌اند، اگر دقت کنیم خواهیم دید که اینان به قافیه به عنوان یک کلمهٔ ساده که برای پایان‌بندی مصرعها و ابیات به خدمت گمارده می‌شود، نگاه نمی‌کرده‌اند، بلکه همواره می‌کوشیده‌اند که قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر تشخصی و امتیازی دارند و یک کلمهٔ ساده نیستند. در این باره مایاکوفسکی می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم و بهر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم، نتیجه این می‌شود که قافیه‌های من همیشه غیر معمولی‌اند.»[۱۶]

ناگفته پیداست که اگر شاعر بخواهد در شعر روی کلمهٔ خاصی تکیه کند، اگر آن کلمه را در قافیه قرار دهد این تشخص و برجستگی در حد اعلای خود خواهد بود چنانکه در این بیت استاد طوس می‌خوانیم:

تو آنی که گفتی که رویین‌تنم
بلند آسمان بر زمین برزنم

(رستم و اسفندیار– شاهنامه)

یا در این شعر بهار که تکیه و تأکید شاعر در جنبهٔ خطابی و امری شعر است و تمام امرها و خطابها را در پایان ابیات قرار داده است:

ای خامه! دوتا شو و به خط مگذر!
وی نامه! دژم شو و به هم بر در!
ای فکر! دگر به هیچ ره مگرای
وی وهم دگر به هیچ سو مگذر!

(هیجان روح)

یا در این شعر امید که جان کلام و هنر شاعر در کلمهٔ قافیه مجسم شده است، در آنجا که شهزادهٔ شهر سنگستان پس از آنهمه کوشش به

---

۱۶) مقالهٔ مایاکوفسکی، به یادداشت آخرین قسمت این فصل مراجعه خواهید کرد.

سامان نـارسیده، بر در غـار ایستاده اسـت و می‌پرسد کـه آیا روزنهٔ امـیدی هست یا نه، تکیه و هنر شاعر را به خوبی احساس می‌کنیم:

سخن می‌گفت —سر در غار کرده — شهریار شهر سنگستان
سخن می‌گفت با تاریکی خلوت
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد :
«— غم دل با تو گویم غار!
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست ؟
صدا نالنده پاسخ داد : «آری نیست !»

(قصهٔ شهر سنگستان)

کـه می‌بیـنیم «آری نـیست» کـه نقطهٔ اوج و زیبایی شعر است در قافـیه قـرار گـرفته و بـا چـه امـتیاز و تشـخصی در گـوش خوانـنده طـنـین می‌افکند. بگذریـم از هنر شاعر که با چـه لطافتی «آری نیست» را که در حقیـقت انعـکـاس قسمت آخـر «رستگـاری نـیسبت» است ، در بـرگـشت دادن غـار — کـه عـیـن صـدا را دوبـاره بـرمـی‌گـردانـد — از نـو، بـه گـوش می‌رسانـد و این از توجه او بـه مسئلهٔ انعکاس صـوت در کوه و غار و امثال آن است.[17] گاهـی این تشخص و امتـیاز را در قافـیه برای آن ایجـاد می‌کنند که قافیه علاوه بر معنی خود از نظر صوتی نیز به ادای مفهوم کمک می‌کند و پس از این در این خصوص گفتگـو خواهیم کرد و همیـن نکته است که مایاکوفسکی بدان اشـارت کرده می‌گـوید: «اکثر اوقات لغت اصلی است که به شعر یا قافیه خصوصیت خاص شعر مورد نظر را می‌دهد .»

---

۱۷) شاید اخوان این نکته را از این قطعهٔ امیرخسرو دهلوی الهام گرفته باشد که وی نخستین بار به مسألهٔ انعکاس صوت و قافیه کردنِ بازتاب گفتار گوینده، توجه کرده است: حظیره بمعنی قبرستان و گنبد است:

رفتم سويِ حَظیره و بگریستم بزار،
از بهرِ دوستان که اسیرِ فنا شدند،
«ایشان کجا شدند؟» چو گفتم، حظیره نیز،
داد از صدا جواب که: «ایشان کجا شدند؟»

(سفینهٔ فرخ ۳۷۲/۲)

لذتی که قافیه از برآورده شدن یک انتظار به وجود می آورد :

قافیهٔ پیشین در حقیقت نوعی انتظار در خاطر آدمی به وجود می آورد و قافیه های پس از آن این انتظار را برمی آورند. لذتی که از آمدن قافیه در شعر می بریم تا حدودی به همین مسئله پیوستگی دارد[18] یعنی در حقیقت لذت برآورده شدن یک انتظار است و این لذت اگر در تجربه های دیگر زندگی نیز مورد بررسی قرار گیرد خواهیم دید که لذت بزرگی است و شاید بزرگترین لذتها باشد. مثلاً در این شعر:

نه در مسجد دهندم ره، که رندی
نه در میخانه کاین میخوار خام است
میان مسجد و میخانه راهی است
غریبم، عاشقم، آن ره کدام است

مصرع دوم در خواننده ایجاد نوعی انتظار می‌کند و مصرع چهارم این انتظار را برمی آورد و لذتی که از قافیه می بریم تا حدی از همین نکتهٔ روانی سرچشمه می‌گیرد و این انتظار به حدی است که چشم، به گفتهٔ یکی از ناقدان غربی، به دنبال چنین مشابهتی می‌گردد تا انتظارش برآورده شود. از همین رهگذر است که قافیه های صوتی کافی نیست بلکه باید به جنبه های بصری قافیه هم توجه کرد. شاید اینکه هنوز بعضی ذوقها نمی پذیرند ذ، ز، ظ، ض که در فارسی از نظر تلفظ یکسان اند با یکدیگر قافیه شوند همین امر باشد و نیز شاید بتوان گفت که قافیه شدن دال و ذال در بعضی دوره‌ها فقط بخاطر تشابه کتبی آنها بوده است.

درخصوص همین لذت برآورده شدن انتظار درآمدن قافیه ها آندره

---

18) *Poetry as Experience.* By Norman C. Stagebery. and Wallace L. Anderson. American Book Company 1952 P. 101.

موروا می‌گوید: «قافیه وزن را فزونی می بخشد و انتظار و اشتیاقی در شخص به وجود می آورد. نثر از آن جهت بهتر است که بیشتر از شعر ما را غافلگیر می‌کند. شعر به عکس از آنچه به دنبال خواهد آمد خبر می دهد. ذهن انسان مترصد قافیه است و چون به آن برخورد احساس لذت می‌کنیم.»[۱۹] برای توجه به لذت برآورده شدن انتظار در قافیهٔ شعر، ممکن است این چهار بیت قصیدهٔ استاد بهار را بار دیگر بخوانیم، هر دو بیت را جدا از یکدیگر:

بنگر بدان درخش کز ابر کبودفام
بر جست و روی ابر به ناخن همی شخود
چون کودکی صغیر که با خامهٔ طلا
کج مج خطی کشد به یکی صفحهٔ کبود

*

بنگر یکی به رود خروشان به وقت آنک
دریا پی پذیره‌اش آغوش برگشود
چون طفل ناشکیب خروشان زیادمام
کاینک بیافت مام و در آغوش او غنود

(گیلان و مازندران)

گذشته از جنبهٔ معنوی شعر که هر بیت تکمیل کنندهٔ معنی بیت قبلی است و یک انتظار معنوی را تا حدی برمی آورد، نفس آهنگ قافیه و کلمهٔ پایان شعر نیز در برآوردن این انتظار سهم بزرگی دارد. وقتی به کلمهٔ «کبود» در دو بیت نخستین می رسیم و نیز وقتی به کلمهٔ «غنود» در دو بیت دوم می رسیم گوش آدمی و یا شاید ضمیر آدمی احساس یک نوع استراحت می‌کند. پیش از رسیدن قافیه گویی بی تاب است که آیا این انتظار برآورده خواهد شد یا نه و آنگاه که قافیهٔ دوم می رسد شنونده یا

۱۹) آندره‌موروا، من از شعر آزاد سر درنمی‌آورم، ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری، مجلهٔ سخن، سال نهم— شمارهٔ چهار

خواننده احساس آسایش خاطر می‌کند.

زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت:

یکی از لذتهای دیگری که قافیه به ما می بخشد نوعی زیبایی معنوی است که از یک خصوصیت روانی دیگر سرچشمه گرفته و آن عبارت از این است که وقتی کلمات مشابه را درپایان ابیات می خوانیم یا می شنویم احساس می‌کنیم که این کلمات درعین وحدت با یکدیگر متفاوت‌اند و در عین تفاوت نوعی وحدت دارند. این مسئله را John L. Lowes چنین بیان می‌کند: قافیه «با ترکیب کردن شباهتها و اختلاف، یک نوع لذت زیبا شناختی aesthetic به ما می دهد». منظورش این است که در دو قافیه بعضی از صامتها و بعضی از مصوتها مشابه‌اند و بقیه مختلف.[۲۰]

برای بهتر درک کردن این جنبهٔ زیبایی قافیه می توانیم در این ابیات از شاهنامهٔ استاد طوس دقت کنیم:

همی گفت –زار– «ای یل اسفندیار
جهاندار و ز تخمهٔ شهریار
که برکند این کوه جنگی ز جای؟
که افکند شیر ژیان را زپای؟
که کند این پسندیده دندان پیل؟
که افکند درموج دریای نیل[۲۱]

که هنگام شنیدن یا خواندن «اسفندیار» و «شهریار» در عین اینکه دو کلمه مختلف را با معانی متفاوت می شنویم و احساس می‌کنیم، باز در سه حرف مشترک «یار» احساس نوعی وحدت و یگانگی می‌کنیم.

---

20) *Poetry as Experience*, P. 161.

۲۱) شاهنامه، چاپ دبیرسیاقی، ج سوم، ص ۱۵۰۶.

همچنین در کلمات «جای» و «پای» و «پیل» و «نیل» ریشهٔ استتیک این لذت را بدرستی می‌توان تفسیر کرد. کانت در این باره می‌گوید: عینیت و ذات آهنگها (منظورش تعریف شکل قافیه است) می‌تواند یک مقام استتیک و جمالی داشته باشد. از این نظر که دو معنی متفاوت را می‌رساند (مثلاً در آلمانی morgen sorgen) در اینجا قانون دگرگونی در عین وحدت به کار برده شده است که اگر نبود به یک نواختی غیرقابل تحملی منجر می‌شد.[۲۲]

درجهٔ این عینیّت و تضاد، که ملاک درک جانبِ جمال شناسی قافیه است، امری است عُرفی و تا حدّ زیادی بلحاظ جنبهٔ دِلالی semantic قابل تحدید. بهمین دلیل شاعری حرکات سر و چشم را — به اعتبارِ تنوّع آنها— جانشینِ تنوعِ دلالتِ وضعیِ کلمات کرده و این رباعی را — که نمونه هایی دیگر نیز دارد— سروده است:

دلدار به من چنین چنین کرد و برفت
بار دگرم چنین چنین کرد و برفت
من در عقبش چنین چنین می‌کردم
او دست به ما چنین چنین کرد و برفت[۲۳]

که هر کدام از موارد استعمال «چنین چنین» را به معنی موردِ نظر خودش — که از طریق دست و سر و چشم و... قابل تصویر است— قرار داده است و عملاً عذری برای ایطاءِ جلی و تکرار قافیه یافته است. گویا خواجه‌نصیر به همین گونه موارد نظر داشته است آنجا که می‌گوید: و اگر کسی به تکلّف فعلی غیر ملفوظ را — مانند حرکتی به دست یا به چشم،

22) *Dictionary of World Literary terms* P. 345.

۲۳) گویندهٔ شعر معلوم نیست، در پشت نسخه‌ای از کتاب زبدة الطریق، مکتوب به تاریخ ۸۸٤ فیلم ۳۷۳ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، این رباعی ثبت شده است. رجوع شود به مقالهٔ «اتباع» از دکتر عزیزالله جوینی، در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران. شمارهٔ ۲ و ۳ سال ۲۱ (۱۳۵۳) صفحهٔ ۱٤۱.

مثلاً– جزوی از اجزاء شعر گرداند، حکمِ آن فعل، حکم الفاظ باشد.»[۲۴]
و به دلیل کمی التفات به این مسألهٔ «عینیّت و تضاد» است که در شعرهای دوران نخستین زبان فارسی شاعران از قافیه‌های شایگان بسیار استفاده کرده‌اند مثل این رباعی:

این عشق بلی عطای درویشان است
خود کشتنشان ولایت ایشان است
دینار و درم نه رتبتِ مردان است
جان کرده فدا کار جوانمردان است[۲۵]

و در شعرهای دقیقی، در غزل معروف:

شبِ سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز بپاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسایند نیک سوده گران
که آبدار بود بالبان تو ماند[۲۶]

که بقیهٔ قوافی نیز شایگان است ازقبیل رخسارکان وچشمکان و ابروان و در دوره‌های بعد که آگاهی بیشتری نسبت به فلسفهٔ این «عینیّت و تضاد» حاصل می‌شود، شعرا، در مواردی که استثنائاً قافیه‌ای شایگان می‌آورند عذرخواهی می‌کنند.

تنظیم فکر و احساس:

یکی از مهمترین هنرهای قافیه در یک شعر، تأثیری است که در

---

۲۴) معیارالاشعار ۱.

۲۵) اسرارالتوحید، چاپ آگاه، ۱۶.

۲۶) المعجم ۱۶۰ و نیز مراجعه شود به ۲۸۶ همان کتاب که شعری از ابوطاهر خاتونی آورده و در آن روزه‌دان، تاج‌دان، کاردان، دوستدار قافیه شده است.

حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می آید خواننده یا شنونده به یاد قرینه می افتد و از آن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می‌کند و این تداعی باعث می شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به‌خواننده منتقل شود. در این باره قافیه به شخص شاعر نیز این کمک را کرده است که احساسات و عواطف او را به صورت منظم و مرتبی درآورده است. آندره موروا در این باره می‌گوید: «شخصی که تسلیم عواطف خود گشته است، اگر تابع هیچ قیدی نشود، مستقیماً به جانب دیوانگی کشیده می شود. این مطلبی است که اولیاء کلیسا خوب دریافته اند. زن عزادار و مصیبت‌زده ای که آمادهٔ ناله کردن و فریاد کشیدن است آهنگ شکوه و شکایت خود را از قطعهٔ دعای میت requiem می شنود. اما این آهنگ در قالب نظم پرشکوهی جای گرفته است. حال به معنای مضاعف کلمهٔ «میزان» توجه کنید، همینکه ناله‌ها به صورت موسیقی درآمدند، میزانها، این عواطف را در تحت نظم خاصی قرارمی دهند.»[۲۷] در حقیقت قافیه عواطف را از پریشانی و بی نظمی بازمی دارد و بدان وحدت شکل می بخشد. در این خصوص مایاکوفسکی می‌گوید: قافیه شما را بر آن می دارد که به خط (مصرع) ما قبل برگردید، درباره‌اش فکر کنید و مجبورتان می‌کند، خطوطی را که مجموعاً باید فکری را برسانند با هم تطبیق کنید،[۲۸] یعنی مجموعهٔ تصویرها و احساسات شاعر را بار دیگر در نظر آورید و با آنچه در قافیه آمده است به صورت ذهنی ترکیب کنید. مثلاً در این شعر از سایه:

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ
دیرگاهیست که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس

---

۲۷) آندره موروا، همان مقاله.

۲۸) مایاکوفسکی، همان مقاله.

وین شب تلخ عبوس
می‌فشارد به دلم پای درنگ
... آری این پنجره بگشای که صبح
می درخشد پس این پردهٔ تار
می رسد از دل خونین سحر بانگ خروس
وز رخ آینه‌ام می سترد زنگ فسوس:
بوسهٔ مهر که در چشم من افشانده شرار
خندهٔ روز که با اشک من آمیخته رنگ

(شبگیر)

وقتی به کلمهٔ «رنگ» که قافیهٔ اصلی است می رسیم، تمام صورت‌های ذهنی‌ای که با خواندن قسمت نخستین شعر ازبرابرچشممان گذشته، بار دیگر از تداعی صوتی قافیه‌ها به صورت مبهمی در خاطره‌مان زنده می‌گردد و این تأثیر قافیه است که وحدت تصویرها و احساسات شاعر را در نظر ما حفظ می‌کند. چه‌بسا که اگر این قافیه نمی‌آمد ذهن اصولاً فراموش می‌کرد که تصویر نخستین قسمت شعر چه بود. از توجه در نوع قافیه‌های این شعر و شعرهای مشابه آن که در ادب امروز فراوان دیده می‌شود دیگر خصوصیاتی که دربارهٔ قافیه یاد کردیم آشکار است. یا در این شعر امید:

شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه‌ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
خود را بدان لحظهٔ عالی و خوب و خالی سپردم
با هم شنیدیم و دیدیم
میخواره‌ها و سیه مست‌ها را
و جام‌هائی که می‌خورد برهم

و شیشه‌هائی که پر بود و می گشت خالی
و چشم‌ها را و حیرانی دست‌ها را

(ناگه غروب کدامین ستاره؟)

در مصرعهای سوم و چهارم و پنجم «بردم»، «خوردم» و «سپردم» قافیه‌اند که من آنها را نوعی از قافیهٔ داخلی می‌دانم زیرا چندان استقلالی ندارند ولی لذت صوتی و موسیقایی در گوش ایجاد می‌کنند. بعد در مصرع هفتم و مصرع پایان این قسمت از شعر، «مست‌ها را» با «دست‌ها را» قافیه‌های اصلی هستند که وحدت اندیشه و سیر طبیعی تأملات و مشاهدات شاعر را حفظ و تثبیت کرده‌اند. دکتر هشترودی می‌گوید: «هم‌آهنگی الفاظ (تنالیته) که بصورت قافیه بروز می‌کند نتیجهٔ متشکل شدن احساس گوینده است»[۲۹] و در همین معنی است گفتهٔ تئودور دو بانویل Theodor de Banville آنجا که می‌گوید: قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند.[۳۰]

استحکام شعر:

گرچه مسئلهٔ انسجام و استواری ساختمان شعر به مجموعهٔ مفردات و ترکیبات آن بستگی دارد اما اگر بخواهیم این موضوع را با دید دقیق‌تری بررسی کنیم خواهیم دید که جایگزین شدن و استواری یک کلمه در قافیه چندان به استواری شعر کمک می‌کند که اگر بخواهیم تمام کلمات دیگر شعر را پخته و منسجم و استوار جای دهیم و یکی را از این نظر نادیده بگیریم، استواری ساختمان شعر از میان می رود.

---

۲۹) دکتر محسن هشترودی، **تأثیر علوم در ادبیات و هنر**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران، سال پنجم شماره ۱–۲.

۳۰) **مکتبهای ادبی**، رضا سید حسینی، چاپ دوم ص ۲۰۰.

مسئلهٔ جایگزین شدن کلمات قافیه از نکاتی بوده است که ناقدان قدیم عرب هم بسیار بدان توجه داشته‌اند و در آینده به تفصیل دربارهٔ آن گفتگو خواهیم کرد. آنچه در اینجا باید یادآور شویم این است که قافیه به قول مایاکوفسکی «چفت و بست شعر» است[۳۱] و این سخن او بسیار سخن دقیق و قابل ملاحظه‌ای است. قافیه طرح و پیکرهٔ صوری و صوتی شعر را به‌وجود می‌آورد. اگر نااستوار باشد مایهٔ ضعف سخن می‌شود. در این باره نیما یوشیج تعبیر زیبایی در حرف‌های همسایه دارد جایی که می‌گوید: «شعر بی‌قافیه آدم بی استخوان است.»[۳۲] برای اینکه به مسئلهٔ تأثیر قافیه در استحکام شعرها توجه کنیم نظری به دو سه منظومه که در یک بحر و یک موضوع سروده شده‌اند — و می‌توانیم اختلاف درجهٔ استحکام آنها را جزء مسلمیات عالم ادب به‌شمارآوریم— لازم است. مثلاً شاهنامهٔ حکیم فردوسی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی و شاهنامهٔ نادری از محمدعلی طوسی مشهور به فردوسی ثانی. بگذریم از اینکه نوع تلفیق و انتخاب کلمات تا چه حد در استحکام یا سستی این منظومه‌ها مؤثر بوده است، اما با دقت در نوع قافیه‌های این منظومه‌ها نیز می‌توانیم به‌طور نسبی مسئلهٔ تأثیر قافیه را در استحکام شعر بررسی کنیم.

اگر قافیه‌های موجود در این سه منظومه را به سه نوع تقسیم کنیم خواهیم دید که در شاهنامهٔ فردوسی ۵۲٪ قافیه‌ها از نوع قافیه‌هایی هستند که غیر از حروف اصلی قافیه، حرف بیشتری در آنها رعایت نشده و این نسبت در گرشاسب‌نامه ۵۷٪ است و در شاهنامهٔ نادری ۶۴٪ اما قافیه هایی که کاملتر است و صامتها و مصوتهای مشترک بیشتری دارند، و به اصطلاح پیشینیان نوعی اعنات یا لزوم مالایلزم در آنها به کار

---

۳۱) مایاکوفسکی، همان مقاله.

۳۲) نیما یوشیج، حرفهای همسایه، ضمیمهٔ منتخب اشعار، چاپ سازمان کتاب‌های جیبی ۱۳۴۲ ص ۱۳۵.

رفته است در شاهنامه ۱۱٪ و در گرشاسب‌نامه ۴٪ و در شاهنامهٔ نادری ۳٪ است و قافیه‌هایی که علاوه بر اعنات در آنها ردیف نیز رعایت شده در شاهنامه ۵٪ و در گرشاسب‌نامه ۱٪ و در شاهنامهٔ نادری صفر است. بگذریم از اینکه در کتاب اخیر ۴٪ قافیه‌ها غلط است مثل «سرگشتگان» با «عاصیان» و «معصیت» با «رحمتت» و...

از این نسبت[۳۳] پیداست که هرچه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد، یعنی قافیه به صورت کاملتری رعایت شده باشد، استحکام و استواری شعر بیشتر خواهد بود. برای نمونه بدین چند بیت از آغاز قصیدهٔ دماوند استاد بهار که قافیه‌ها هر کدام به جای خود قرار گرفته و استواری شعر را کمال بخشیده است می‌توان توجه کرد:

ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی، ای دماوند
از سیم به سر یکی کله خود
زآهن به میان یکی کمربند
تا چشم بشر نبیندت روی
بنهفته به ابر چهر دلبند
تا وارهی از سم ستوران
وین مردم نحس دیو مانند
با شیر سپهر بسته پیمان
با اختر سعد کرده پیوند

اصولاً مایاکوفسکی معتقد است که قافیه باید از تمام کلمات شعر محکم‌تر و استوارتر باشد زیرا اشعار را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به همین

۳۳) این بررسی دربارهٔ صد بیت از آغاز ج اول، شاهنامهٔ چاپ مسکو ۱۹۶۳ و گرشاسب‌نامهٔ اسدی چاپ حبیب یغمائی، تهران ۱۳۱۷ و شاهنامهٔ نادری به تصحیح سهیلی خوانساری، تهران ۱۳۳۹ انجام شده و آمار نسبی است و مراجعه شود به صفحات ۸۸ــ ۳۶۹ کتاب حاضر.

دلیل «اجسامی» که قافیه را تشکیل می دهند لازم است محکم‌تر از «اجسام» دیگری باشند که در ساختمان شعر به کار رفته است و می گوید: بدون قافیه شعر به کلی شکسته و ویران می شود.[۳۴]

از نظر حافظه و سرعت انتقال:

اسپنسر Spencer دربارهٔ وزن می‌گوید: وزن وسیله‌ای برای صرفه‌جویی در توجه ذهن به شمار می رود و لذتی که از آن حاصل می شود نتیجهٔ آن است که چون کلمات بر طبق ضرب و وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود ذهن آن‌ها را آسان‌تر ادراک می‌کند و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه‌ای از کلمات به‌کار ببرد تا روابط آنها را با یکدیگر، و سپس معنی کلام را، دریابد کاسته می‌شود.[۳۵] این سخن اسپنسر را دربارهٔ قافیه بهتر می‌توان مطرح کرد زیرا ذهن آدمی با شنیدن یک شعر، بعد که بخواهد آن را از حفظ بخواند، در بسیاری موارد از قافیه کمک می‌گیرد، یعنی از یادآوری کلمات هم‌آهنگ وهم‌شکل، که کار بسیار ساده‌ای‌است، به یاد جملاتی می افتد که این کلمات در پی آنها بوده‌اند و ما خود در زندگی خویشتن ــ هر کس به تناسب احتیاجش در حفظ شعرها ــ از این خاصیت قافیه بهره‌ها برده‌ایم و می توانیم به عنوان یک راه ساده برای حفظ شعرها، از وجود قافیه‌های شعر استفاده کنیم. این نکته در زندگی اقوام ابتدایی نیز وجود داشته و آنها برای اینکه مطالب را از حفظ کنند بیشتر از صورت شعر استفاده می‌کرده‌اند[۳۶]، و چه‌بسا که از قافیه‌های شعر باز برای کمک بیشتر به

---

۳٤) مایاکوفسکی، همان مقاله.

۳۵) دکتر خانلری، وزن شعر، ص ۵.

۳٦) تی. اس. الیوت: وظیفهٔ اجتماعی شعر، مجلهٔ سخن ترجمهٔ منوچهر امیری سال دهم.

حافظه مدد می‌گرفته‌اند. اگرچه وجود قافیه در شعر قدیم جای تردید است ولی شاهد زنده و روشنی که دردوره‌های تاریخی داریم، به خوبی این موضوع را روشن می‌کند. اصولاً می توان گفت که همین جنبهٔ کمک به حفظ کردن، ازعللی است که قافیه درشعرزبان های انگلیسی و فرانسه راه‌یافته و پیش از آن سابقه نداشته است چنانکه پس از این در بحث منشأ قافیه خواهیم دید.

محققان و ناقدان اروپایی معتقدند که قافیه در شعر اروپایی برای نخستین‌بار به وسیلهٔ کشیشان راه یافته و علتش هم این بوده است که کشیشان اولیهٔ مسیحی احساس کردند که قوافی به حافظه کمک بسیار بزرگی می‌کند[۳۷] و حتی می‌گویند برای این که عبادتگران بتوانند قطعات دراز شعر لاتین را حفظ کنند برای مراسم کلیسا، کشیشان به استفاده از قافیه پرداختند[۳۸] و این مسئله تقریباً موضوعی مسلم است که قافیهٔ شعر اروپایی از شعرهای کلیسا ریشه‌گرفته؛[۳۹] و این شعرها ــ چنانکه گفتیم ــ برای حفظ عوام و نمازگزاران کلیسا به وجود آمده است، خواه اختراع کشیشان باشد و خواه اقتباس ایشان از قافیهٔ زبانهای دیگر، چنانکه خواهیم دید.

ایجاد وحدت شکل :

یکی از خصوصیات برجستهٔ قافیه تأثیری است که درپیوستن مصراعها و دسته‌بندی آنها به صورت بندها، دارد[۴۰] زیرا صدای نخستین هنوز در گوش ما طنین دارد که صدای دومی ــ که مشابه آن است ــ

---

37) *Encyclopeadia of Americana.* Vol 23. P. 480

38) *Encyclopeadia Britanica.* Vol. 19 P. 211.

39) *Everyman's Encyclopeadia.* Vol. 10 P. 570.

40) *Poetry as Experience.* P. 161.

می رسد و این دو یکدیگر را می‌گیرند، البته با اختلاف درجه‌ای که از نظر فاصله ها دارند؛ یعنی مصراعهای خاص خودشان[۴۱]. این خصوصیّت پیوند دهندگی تنها در مورد مصراعها نیست، بلکه گاهی بندها را نیز به یکدیگر پیوند می دهد و از این رهگذر وحدت ساختمانی شعر را حفظ می‌کند. مثال موردی که ابیات و مصراعها را به یکدیگر پیوند می دهد:

برکه، چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی خفته باشد بود
بیشه، چون نقشی
کاندر آن نقاش مرگ مادرش را گفته باشد بود
آسمان، خاموش
همچو پیغامی که کس نشنفته باشد بود

(قصیده — امید)

با آمدن قافیه و طنین کلمات مشابه، خواننده در تمام قسمتهای این شعر احساس وحدت می‌کند، و همین استعداد ربط دهندگی قافیه باعث می شود که مصراعهای مختلف در واحد بزرگتری بنام بند منظم شوند و از همین جهت است که قافیه را چنین تعریف کرده‌اند که قافیه تکراری است صوتی، که در ساختمان شعر وظیفهٔ تنظیم کنندگی دارد.[۴۲] نیما نیز می‌گوید: قافیه در نظر من زیبایی و طرح‌بندی است که به مطلب داده می شود.[۴۳]

از پیوستن مصراعها که بگذریم مسئلهٔ پیوند بندها به یکدیگر پیش می آید که آن نیز اغلب به توسط قافیه انجام می شود. خواه قافیهٔ مشترک باشد — که در تمام بندها تکرار شود — و خواه به شکلی دیگر. مثلاً در

---

۴۱) همان کتاب نقل از: *Teh Sense of Beauty by* G. Santayana.

42) *Dictionary of World Literary Terms,* P. 344.

۴۳) نیما، زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطائی ص ۱۴.

این شعر کوتاه:

خشک آمد کشتگاه من
در کنار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران»
قاصد روزان ابری، داروک! کی می‌رسد باران؟
بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش
می‌ترکد
– چون دل یاران که در هجران یاران –
قاصد روزان ابری، داروک! کی می‌رسد باران؟

(داروک – نیما یوشیج)

در شعر قدیم فارسی این توجه بسیار بوده به حدی که همه چیز را فراموش می‌کرده‌اند بجز همین مسئلهٔ وحدت قوافی را و اغلب از تمام وحدت‌هایی که در ساختمان یک شعر لازم است، چشم می‌پوشیده‌اند و تنها به وحدت شکل که زاییدهٔ وحدت قوافی است بسنده می‌کرده‌اند و خواهیم دید که این خصوصیت از عرب به ما به ارث رسیده و خصوصیت طبیعی محیط زندگی عربی است[۴۴].

جدا کردن و تشخص مصراعها:

قافیه در عین اینکه باعث وحدت مصراعها و ایجاد شکل ترکیبی شعر

---

٤٤) در این باره رجوع شود به: **الاسس الجمالیة فی النقد العربی**، ص ٣٦٧. تألیف عزالدّین اسماعیل ١٩٥٥ چاپ دارالفکر العربی و کتاب: **دلالة الالفاظ**، از دکتر ابراهیم انیس، ص ١٩٦ چاپ قاهره ١٩٥٨ و **مشکلة السرقات فی النقدِالعربی**، ص ١٩٣ از محمد مصطفی هداره، چاپ قاهره ١٩٥٨.

می شود، وظیفهٔ مقابل این کار را نیز به عهده دارد. یعنی در عین ایجاد وحدت، تمایز و دگرگونی و استقلالی نیز به مصراعها می بخشد. در آغاز تا حدی مایهٔ شگفتی است که قافیه چگونه ممکن است دو اثر متضاد داشته باشد ولی با دقت به‌خوبی می‌توان دریافت که این اثر متضاد در قافیه به روشنی محسوس است زیرا «قافیه در ساختمان شعر، به‌عنوان یک علامت صوتی مشخص — در هر فاصله‌ای که باشد— آخر هر بیت را تعیین می‌کند»[۴۵] و تمایل به درنگ کردن، در این بازگشت منظم اصوات، به جلوه کردن مصراعها کمک می‌کند[۴۶] و با این تشخص بخشیدن به پایان مصراعها و بندها، عنصر قافیه، وزن را تکمیل می‌کند[۴۷] زیرا اگر یک شعر بی‌قافیه خوانده شود ممکن است همچون یک قطعهٔ پیوسته شنیده شود، اما وجود قافیه‌ها جریان اصوات را به صورت قسمتهای درست و کاملی — که ما بیت می خوانیم— حفظ می‌کند، قافیه با مکثی هوشیارانه، که پس از هر کلمه‌ای می آورد — و نیز بر اثر تأکیدهایی که به صدای کلمات می افزاید— ممکن است ترکیبی به وجود آورد که به نظم و استخوان‌بندی مصراع کمک کند.[۴۸] مثلاً در این ابیات حافظ:

شور شراب عشق تو، آن نفسم رود ز سر
کاین سر پرهوس شود خاک در سرای تو
شاه‌نشین چشم من جلوه گه خیال تست
جای دعاست شاه من بی‌تو مباد جای تو
من، که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می‌کشم از برای تو

احساس می‌کنیم که قافیه در عین وحدت بخشیدن به ساختمان

45) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344.

46) *The Poetry Hand-book*, P. 117.

47) *Literary Appreciation*, by Peter Westland, P. 122.

48) *Poetry As Experience*, 191.

شکلی شعر، هر بیتی را استقلال کامل می بخشد و موسیقی آن را به کمال می رساند.

تداعی معانی:

یکی از بزرگترین خصوصیتهای قافیه مسئلهٔ تداعی معانی است و این موضوع در شعر ایران و عرب بیش از دیگر زبانها به روشنی احساس می شود زیرا در موارد بسیاری شاعر خود را در اختیار کلمات می‌گذارد تا او را به هر وادی که بخواهند بکشند. البته در حدودی این کار لازم است و از مرز معینی که گذشت کار شعر را به ابتذال و رسوایی می‌کشد می دانیم که «هر عنصر نفسانی که به قسمت روشن وجدان بازگردد، میل دارد کل حالت نفسانی ای را که خود جزء آن بوده در آنجا احیا کند» [۴۹] یعنی از آمدن هر صورت ذهنی یک مشت صور و حالات ذهنی دیگر — که همراه آن بوده است— به خاطر آدمی بازمی‌گردد و این موضوع خاصیت طبیعی ذهن انسان است که از هر کلمه‌ای مفهومی را، و با هر مفهومی یک سلسله مفاهیم دیگر را که بدان پیوستگی دارند تداعی می‌کند. از این خاصیت ذهن در کار شعر بیش از هر چیز دیگر می توان سود جست البته تا مرزی که کار به تقلید و یا پریشانگویی نکشد و این سخنی است جز آنچه ابن‌رشیق قیروانی [۵۰] و ابن‌طباطبا [۵۱] و ابوهلال عسکری [۵۲] و صاحب المعجم [۵۳] در باب ساخت و پرداخت قصیده گفته اند.

۴۹) دکتر سیاسی، روانشناسی، چاپ چهارم، صفحه ۱۶.

۵۰) العمده، ابن‌رشیق قیروانی، به تصحیح محمد محیی‌الدّین عبدالحمید، قاهره ۱۹۵۵ صفحه ۲۱۰ ج اول.

۵۱) عیارالشعر، ابن‌طباطبا، به تصحیح دکتر طه‌الحاجزی و دکتر محمد زغلول‌سلام ۱۹۵۶ ۶ — ۵.

۵۲) الصناعتین، ابوهلال عسکری، به تصحیح علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم قاهره ۱۹۵۲ صفحهٔ ۱۳۹.

۵۳) المعجم، شمس قیس رازی، چاپ مدرس رضوی، ص ۴۴۷.

منظور این است که وقتی مفهومی از مفاهیم شعری، یعنی اندیشه‌ای شاعرانه در زمینهٔ ذهن هنرمند پیدا شد در آغاز با صورتی مبهم است و هنگامی که می‌خواهد آن را تغنی کند و بسراید بی هیچ گمان از تداعی قافیه‌ها به عنوان یک نیروی ذهنی — که برای تکمیل شعر است— بخوبی می‌توان سود جست زیرا که بسیاری از معانی، که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقشهای برجسته‌ای داشته باشند، در آن حالت اولیهٔ هنرمند ممکن است از ذهن او نگذرند و این تداعی مفاهیم ذهنی از طریق قافیه می‌تواند بسیاری از جوانب زندگی روحی هنرمند و اندیشه‌ها و تأملات گذشتهٔ او را — که در وجدان مغفولهٔ اوست— بار دیگر در نظرش مجسم کند و شاعر از این رشته تداعیها آنچه را که به کار ساختمان معنوی شعر می‌آید ثبت کند و اثر خویش را تکمیل کند. بنابراین به طور کلی نمی‌توان تأثیر خوب تداعی معانی را — از طریق قافیه‌ها— در شعر منکر شد. در این‌باره بسیاری از ناقدان عقیده دارند که: «قافیه تدبیری است برای تجمع و تداعی خاطره‌ها»[۵۴] و در عقیدهٔ شاعران سوررئالیست شاعر کسی است که بهتر از دیگران بتواند از «نهانگاه دل و مغز» خود بهره‌کشی کند[۵۵] و این بهره‌برداری با تداعی معانی از طریق قافیه‌ها — در حد اعتدال و زیبایی طبیعی— بخوبی امکان‌پذیر است. آندره‌موروا می‌گوید: قافیه از طرفی امکانات را محدود می‌کند اما از طرف دیگر باعث می‌شود که تجمع افکاری که قبلاً پیش‌بینی نمی‌شد به شاعر تلقین گردد. به وسیلهٔ یکی از این قافیه‌ها برقی می‌جهد که همهٔ یک قطعه شعر از آن روشن می‌شود. گاهی در حین اتصال دو قسمت از شعر، فکر جالب و مؤثری به وجود می‌آید زیرا شاعر مجبور است برای این کارپلی بسازد یا رشته‌ای ببافد که مضمون بقیهٔ

---

54) *Dictionary of World Literary Terms.* P. 345.

۵۵) مکتبهای ادبی، رضا سیدحسینی، ص ۴۴۸.

قطعهٔ شعر را تأمین کند.[۵۶]

در این باره شاعران سوررئالیست با صراحت سخن گفته‌اند و نخستین کار ایشان دست یافتن به نیروهای ناشناختهٔ ذهن انسان است. از این روی سوررئالیسم بنا به گفتهٔ آندره برتون «متکی است بر ایمان برتری که از تداعی آزاد معانی ذهن حاصل می شود»،[۵۷] اگرچه آنان این سلسلهٔ تداعیها را به صورت آزاد پذیرفته‌اند و مقید به تداعی حاصل از قافیه‌ها نیستند اما از توجه بسیار ایشان به مسئلهٔ اهمیت تداعی در شعر خبر می دهد.

با اینکه تصور می شود که تسلط مفاهیم متداعی از قافیه، آزادی احساس و عواطف شاعر را می‌گیرد اما این‌چنین نیست، بلکه در حدودی — که از تقلید و زیاده‌روی به دور باشد— این تداعیها احساسات و عواطف بی نظم و بی شکل را صورت کامل و شکل تمام می بخشد و زیبایی و اهمیت آن را در نظر خواننده و شنونده و حتی خود شاعر حفظ می‌کند. و گاه ممکن است که وجود یک قافیه طرح شعر را به صورتی درآورد که از فرط تناسب و زیبایی خود شاعر هم آن را پیش بینی نکرده باشد. پیرگاستالا معتقد است که عمل تداعی به وسیلهٔ شباهت، یعنی تذکار در تمام هنرها به حدی است که حتی معمولاً تصورش را هم نمی‌کنند[۵۸] و آندره موروا، در این مورد، سخنی بجا و درست دارد که می‌گوید: آیا هرگز شنیده‌اید که میکلانژ از ناهمواری سقفی برای گچ بری یا از شکل عجیب قطعهٔ مرمری شکایت کرده باشد؟ به عکس از این تصادفات استفاده می‌کرده مثلاً شکل عجیب قطعهٔ مرمری به او فکر

۵۶) آندره موروا، من از شعر آزاد سر در نمی‌آورم، سخن دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.
۵۷) مکتبهای ادبی، رضا سیدحسینی، ص ۳٤۷.
۵۸) زیباشناسی تحلیلی، پیر گاستالا، ترجمهٔ وزیری ص ٦۱ — ٦۰.

تازه‌ای القاء کرد تا توانست مجسمهٔ «بردهٔ در زنجیر» را با بازویی بالا رفته و بازوی دیگری که به طور غم‌انگیزی خم شده است به وجود آورد. به همین ترتیب قافیه هم موجب می‌شود که شاعر به دنبال جستجوی تازه‌ای برود[۵۹] و این سخن درستی است زیرا هر شعر حقیقی در مرحلهٔ نخستین ابداع و الهام فقط یک نقطهٔ شروع است که حتی خود شاعر نیز از چند و چون آن آگاهی درستی ندارد بعد که در حال سرایش و تغنی بدان توجه می‌کند و از نیروی تداعیهای ذهنی خود کمک می‌گیرد آن نقطهٔ مبهم الهامی، شکل می‌گیرد و به صورت یک شعر کامل جلوه‌گر می‌شود.

کمکی که تداعی معانی به تکمیل شکل ذهنی و جنبهٔ معنوی شعر می‌کند محدود به تخیل شاعر نیست بلکه چنانکه می‌دانیم تداعی معانی در تمام اعمال ذهن، از قبیل انتباه و تجرید و تعمیم مؤثر است و دخالت دارد[۶۰] و ما از تمام این نیروهای ذهنی می‌توانیم کمک بگیریم.

البته در اینجا یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسد که مسئلهٔ بعضی تداعیها و ارتباط معانی در قافیهٔ شعر کهن فارسی، و معاصرانی که به شیوهٔ کهن شعر می‌سرایند، کار را به جایی کشانده که شاعران از هر کلمه‌ای به طور ناخودآگاه و مانند یک عمل ریاضی به یک تصور می‌رسند و مانند تمام عادتها بدون اینکه شعوری از اراده‌های متقدم بر حرکات داشته باشند حرکات مزبور را اجرا می‌کنند[۶۱] و این تداعیهای ثابت کار شعر را به ابتذال کشانده است. اگر هر کس براساس زمینهٔ انفعالی شخص خود از این کلمات معانی‌ای را تداعی کند شعر بدین مرز از ابتذال و رسوایی کشیده نمی‌شود؛ اما چه باید کرد که عده‌ای از قدما و بعضی معاصران از هر کلمه‌ای به طور عادت فقط یک مفهوم را تداعی می‌کنند. برای نشان

---

۵۹) آندره موروا، همان مقاله.

۶۰) دکتر سیاسی، روانشناسی، ص ۱٦۷ همان چاپ.

٦۱) آراء فلاسفه دربارهٔ عادت، دکتر برزو سپهری، ص ٤۰.

دادن این موضوع کافی است غزلهایی را که به وسیلهٔ شاعران قدیم — و معاصرانی که به شیوهٔ قدیم غزل می‌گویند— سروده شده است بررسی کنیم، حدود افکار و معانی متداعی از کلمات در یک مرز معین و نقطهٔ خاص دور می زند و اگر یکی از شاعران هنری داشته باشد می‌کوشد تا بر آن تداعی چیزی بیفزاید نه اینکه جهت تداعی را — بر بنیاد احساس مستقیم خویش— عوض کند و از زمینهٔ انفعالی خود در آن مایه بگذارد.

توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات:

یکی از تأثیرهایی که قافیه در ذهن ایجاد می‌کند مسئلهٔ توجه دادن خواننده است به زیبایی ذاتی کلمات. بنا بر عقیدهٔ Schutze وظیفه ای‌که قافیه در ایجاد زیبایی دارد این است که توجه و فکر ما را به تصدیق و مقایسهٔ کلمات به صورت هرچه بیشتر جلب کند.[۶۲] هگل نیز با عقیده‌ای مشابه همین نظر معتقد است که قافیه جنبهٔ فیزیکی الفاظ را — از راه جلب توجه ما به کلمات— نمایش می دهد بی‌آنکه توجهی به معانی آنها داشته باشیم و این کیفیت صوتی و فیزیکی متوجه احساسات است و از قلب سرچشمه می‌گیرد، نه از اندیشه و تعقل،[۶۳] و این یک نوع بازی است که هنرمند با کلمات می‌کند تا ذهن خواننده را به خود جلب کند و به راهی که می‌خواهد ببرد. در شعر فارسی نوع برجستهٔ این توجه را در قافیه های درونیِ [۶۴] غزلها و قصاید می توان دید:

صبح است گلگون تاخته، شمشیر بیرون آخته
بر شب شبیخون ساخته، خونش به عمدا ریخته

62) *Dictionary of World Literary Terms*. P. 345.

۶۳) همان کتاب، همان صفحه.

۶٤) بجای Inter - Rhyme

کیمخت سبز آسمان، دارد ادیم بیکران
خون شب است این بی گمان بر طاق خضرا ریخته

(خاقانی)

و اصولاً توجه به زیبایی ذاتی کلمات در قافیه بیشتر از دیگر قسمتهای شعر است چرا که چشم و گوش هر دو در این ناحیه به نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به زودی از آن بگذرند و همین فرصتی که ذهن و گوش و چشم در این نقطه به دست می‌آورند باعث می‌شود که به زیبایی ذاتی و فیزیکی کلمات — صرف‌نظر از معانی آنها— بیشتر توجه کنند. در صورتی‌که اگر همان کلمه‌ای که در قافیه قرار گرفته در میانهٔ مصراع می‌بود این فرصت برای درک زیبایی ذاتی آن حاصل نمی‌شد زیرا بالطبع چشم و گوش هر دو در یک سیر پرشتاب حرکت دارند و می‌خواهند به نقطه‌ای برسند برای مکث و تکیه، اما وقتی به آن نقطه می‌رسند چون نمی‌توانند بی‌کار بمانند به همان نقطه و زیبایی ذاتی همان کلمه توجه می‌کنند و این نقطه جز قافیه چیز دیگری نیست مثلا:

دانی که چیست دولت؟ —دیدار یار دیدن
در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن
از جان طمع بریدن آسان بود ولیکن
از دوستان جانی مشکل بود بریدن

(حافظ)

کلمهٔ بریدن در مصرع اول بیت اخیر هم آمده اما به هنگام خواندن نه گوش و نه چشم هیچکدام بدان توجهی ندارند، ولی وقتی در قافیه قرار گرفت تمام توجه ما را از نظر صوتی و ذاتی — بگذریم از معنی کلمه— به خود جلب می‌کند و این هنر قافیه است که هگل بدان اشارت کرد.

تناسب و قرینه‌سازی :

بر روی هم، هر نوع تناسب وقرینه‌سازی میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزا را سریعتر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می‌شود[۶۵] و بسیاری از فلاسفه و محققان زیبایی‌شناسی مانند دیدرو معتقدند که «تناسب اساس ادراک زیبایی است»[۶۶] و این یک امر طبیعی است که در ذات آدمی نهفته است و شاید بدرستی نتوان، از نظر علمی، آن را تحلیل کرد اما چنانکه دیدیم تا حدودی می‌توان احساس لذت از تناسب و قرینه‌سازی را به ایجاد وحدت برگرداند ولی چرا احساس وحدت لذت‌بخش است، این را دیگر نمی‌توان به درستی بازشناخت. ابوریحان بیرونی هم، از قدما، معتقد است که: «نفس آدمی به هرچیز که در آن تناسبی وجود داشته باشد میل می‌کند و از آنچه بی‌نظام است روی گردان است و مشمئز».[۶۷]
پیر گاستالا می‌گوید: خرد ما چنین حکم می‌کند که خشنودی خاص ما از چیزهای منفرد و «غیر گروهی» نیست بلکه برعکس از آنچه گروهی و متشکل است، می‌باشد یعنی: هنگامی آن خشنودی در ما ایجاد می‌شود که عمل برخورد با تناسبات، تبعیتها، نوامیس و سرانجام عمل برخورد با ارتباط عناصری که تحت نظمی از دریافت یا تفکر هستند، میسر گردد.[۶۸]
ادگار آلن‌پو در این مورد تقریب و تمثیل بسیار زیبایی دارد که فلسفهٔ لذت از قافیه را، از این رهگذر تحلیل می‌کند. وی می‌گوید: «آن چیزی که در قافیه بدواً و عمدتاً باعث حظ و رضایت شنونده می‌شود همین احساس

---

۶۵) **وزن شعر**، دکتر خانلری، ص ۶ — ۵.
۶۶) **زیباشناسی تحلیلی**، پیر گاستالا، ص ۹۰.
۶۷) بیرونی، **تحقیق ماللهند**، چاپ حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ ص ۱۰۶.
۶۸) پیرگاستالا، **زیباشناسی تحلیلی**، ص ۱۰۹.

تناسب و درک تساوی است... مثلاً ما یک قطعه بلور را می‌بینیم و بلافاصله علاقمند و جلب می‌شویم، به واسطهٔ تساوی‌ای که بین وجوه و زوایای آن وجود دارد؛ اما وقتی که وجه دوم این بلور را به نظر می‌آوریم لذتی که ما از این بلور می‌بریم مجدد می‌شود و وقتی که وجه سوم را می‌بینیم سه‌برابر و هم بر این قیاس تا بالا. من شکی ندارم که لذتی که احساس می‌کنیم، اگر قابل اندازه‌گیری باشد تناسب ریاضی این مثال عیناً همان است که می‌گویم. چیزی در همین حدود. البته این هم تا حد معینی است که از آن حد به بعد، لذت به همین نسبت کاهش پیدا می‌کند.»[۶۹] این نکتهٔ اخیر در مورد تنازل از حد معین، چیزی است که پس از این در نقد قصاید خواهیم دید. تأثیر قافیه از همین خاصیت روانی — که به درستی هم نمی‌توان آن را تحلیل کرد— سرچشمه می‌گیرد، یعنی یکی از جهات تأثیر قافیه‌ها همین مسئلهٔ توازن است که شنونده نوعی وحدت در سراسر اثر احساس می‌کند و این وحدت بالطبع برای وی لذت‌بخش و شیرین است و اینکه می‌گویند: تمام هنرها متوجه موسیقی است[۷۰] از همین رهگذر است. مثلاً درین ابیات:

زان یار دلنوازم شکری‌ست با شکایت
گر نکته‌دان عشقی خوش بشنو این حکایت
بی‌مزد بود و منت هر خدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت!
رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس
گویی ولی‌شناسان رفتند ازین ولایت

(حافظ)

---

69) *The Centenary Poe.* P. 556.

۷۰) الاسس الجمالیة فی‌النقد العربی، ص ٦ — ۱۱۵ نقل از: D.H.Parker: *Aesthetics* و اصل سخن از پیتر Pater است.

از قرینه‌سازی پایان ابیات چندین لذت احساس می‌کنیم. از جنبهٔ صوتی و موسیقایی هم که بگذریم شباهت شکلی و کتبی کلمات که به صورت قرینه هایی در نظر مجسم می شود خود ایجاد لذت استتیک می‌کند و با مشاهدهٔ هر قسمت، دیگر قسمتها — با توجه به کار قرینه‌سازی شاعر— در ذهن بیدار می شود و ریشهٔ لذت از زیبایی در همین شبه وحدتی است که به نظر می آید. یک خط را وقتی زیبا می‌گوییم که با مشاهدهٔ یک نقطه از آن، نقاط دیگرش را بتوانیم تذکار کنیم. همینطور وقتی می توانیم زیبایی را از یک تابلو دریافت بداریم که با دیدن یک رنگ، رنگهای دیگر را — که در اطراف آن هستند— درک کرده از تناسبشان لذت ببریم.[۷۱]

ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت:

کلمات یک شعر، همین کلمات سادهٔ زبان هستند که در اثر نوع گزینش و پسند شاعر و حالت ترکیبی آنها با یکدیگر آنقدر برجستگی و تشخص پیدا می‌کنند که خواننده تصور می‌کند از سطح معمول کلمات زبان بالا ترند[۷۲] قافیه در شعر، چنانکه دیدیم، ازعناصری است که به این خصوصیت بسیار کمک می‌کند. در جایی که باید زبان نرم شود قافیه نیز — بیش از دیگر کلمات— چنین شکلی به خود می‌گیرد و در جایی که باید درشت باشد به گونه های دیگرچهره می نماید و در هر مجالی که شاعر سخن می‌گوید قافیه برای او قالب خاص سخن می آفریند و در هر قسمت وحدت آهنگ گفتاری او را حفظ می‌کند وپیداست که در یک شعر قرین به توفیق، با دگرگون شدن مسیر سخن شاعر، قافیه نیز دگرگون

---

۷۱) زیباشناسی تحلیلی، پیر گاستالا ص ۱۰۷.

۷۲) الاستدراک فی الرد علی رسالةابن الدهان، از ضیاء الدّین ابن الاثیر، صفحه ۳ چاپ حفنی محمد شریف، قاهره ۱۹۵۸.

می شود، مگر اینکه شاعر هنری از خود نشان دهد و این کار اغلب دشوار می نماید و همان است که نیما یوشیج می‌گوید: قافیه زنگ مطلب است هر جا مطلب عوض شد قافیه نیز عوض می شود،[۷۳] مثلاً:

عصر بود و آفتاب زرد کجتابی،
برکه بود و بیشه بود و آسمان باز
برکه چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی خفته باشد بود
آسمان خاموش
همچو پیغامی که کس نشنفته باشد بود
من چو پیغامی به بال مرغک پیغامبر بسته
در نجیب پرشکوه آسمان پرواز می‌کردم
تکیه داده بر ستبر صخرهٔ ساحل
با بلورین دشت صیقل خوردهٔ آرام
راز می‌کردم.

(قصیده— امید)

که با تغییر مسیر سخن شاعر از یک نوع بیان آفاقی به طرز بیان انفسی قافیه ها نیز دگرگون می شود و لحن بیان شاعر را تغییر می دهد.

توسعه تصویرها و معانی :

مارمونتل[۷۴] می‌گوید: لذتی که از قافیه حاصل می شود نتیجهٔ روشنی و زیبائی ای است که قافیه در کار بیان شعر می بخشد[۷۵] و این سخن درستی است زیرا که می توان قافیه را به نوعی ترانسفورماتور الکتریکی

---

۷۳) نیما یوشیج، حرفهای همسایه، ضمیمهٔ برگزیدهٔ اشعار، ص ۱۳٤.

۷٤) Marmontel نویسندهٔ فرانسوی و از مؤلفان دایرة‌المعارف (۱۷۹۹ — ۱۷۲۳).

75) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 345.

تشبیه کرد. اگر کلمات و مصراعها را به صورت رشتهٔ سیمی تصور کنیم که احساسات و عواطف و اندیشه‌های شاعر را از خود گذر داده به خواننده منتقل می‌کنند قافیه را باید به منزلهٔ یک ترانسفورماتور به حساب آوریم که در هر فاصله‌ای مجموعه‌ای از احساسات شاعر را به خواننده می‌رساند و در هر قسمت آنچه را که از بخش اول بازگرفته تقویت می‌کند و با قسمت اخیر می‌آمیزد و همان است که نیما می‌گفت: «قافیه مطلب را مسجل می‌کند»[۷۶] و دیگران هم گفته‌اند که قافیه تصویرها و موضوع شعر را تقویت می‌کند و توسعه می‌بخشد.[۷۷] بهترین تمثیلی که در این باب می‌توان آورد همان موضوع ترانسفورماتور است زیرا قافیه کاملاً اثر همین دستگاه را دارد که از خاصیت تکرار سرچشمه می‌گیرد و چنانکه می‌دانیم «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القاء کند».[۷۸] تأثیر تکراری قافیه این است که وقتی موضوعی را شاعر در شعر خود مطرح می‌کند با هر قافیه‌ای که می‌آورد قسمت قبلی را در ذهن ما زنده می‌کند و با قافیهٔ بعدی مجموعهٔ دو قسمت قبلی را، و همین‌طور تا هرچه قافیه‌ها در یک صورت مشترک تکرار شوند، این تأثیر وجود دارد. بخصوص که این موضوع در قافیه، غیر از تکرارهای مستقیم است که اغلب کم‌تأثیر و گاه بی‌تأثیرند. علتش هم این است که در این نوع تکرار ذهن خواننده یا شنونده هیچ گونه توجهی به تکرار ندارد بلکه با آمدن کلمات مشابه، ذهن، خود آنچه را که قبلاً شنیده است تداعی می‌کند و این تداعیها درحقیقت نوعی تکرار است و درپذیرش مقصود شاعر سخت مؤثر. ازتوجه به این خصوصیّت قافیه روشن می‌شود که چرا هنگام عوض شدن مطلب قافیه نیز عوض می‌شود، چنانکه نیما اشاره

---

۷۶) **نیما یوشیج، حرفهای همسایه، ص ۱۲۳ برگزیدهٔ اشعار.**

77) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 345.

۷۸) **امین‌الخولی، البلاغة و علم‌النفس، در مجلهٔ کلیة‌الآداب بالجامعة المصریة ج ٤ شمارهٔ ۲.**

کرد.

قافیه در حقیقت ایجاد نوعی «آرمونی» ذهنی و معنوی می‌کند. می توانیم بگوییم با هر بازگشتی که از صامتها و مصوتهای مشترک ایجاد می‌کند تمام تصویرها و خاطراتی را که از مشابه قبلی آن داشته‌ایم به طور ناهشیار در ذهن ما تثبیت و تأکید می‌کند.

القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات:

این خصوصیت در قافیهٔ همهٔ شعرها نیست اما قابل گسترش و توسعه است. در بسیاری از شعرها قافیه علاوه بر ادای وظیفه‌هایی که گفتیم، از نظر صوتی ترسیم مفهوم شعر است. اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریاد کشیدن باشد قافیه نیز این حالت را از نظر صوتی نمایش می دهد و این چیزی است ورای جنبهٔ موسیقایی قافیه و یا گوشهٔ مشخصی است از همان، که جای دقت و گسترش بسیار دارد، مثلاً در این قصیدهٔ بحتری:

مَحَلٌّ عَلیٰ القاطُولِ اخْلِقَ داثِرُهْ
وَعادَت صُروفُ الدَهرِ جَیْشاً تغاوِرُهْ

که در مرثیه متوکل سروده است. پایان شعر یعنی قافیه از نظر کشش و ه ساکن، به گفتهٔ یکی از ناقدان معاصر عرب،[۷۹] حالت آه کشیدن و حسرت گوینده را نشان می دهد. یا در این قصیدهٔ بهار:

آشفت روز بر من ازین رنج جانگزای
بخشای بر من ای شب آرام دیرپای
ای لیل مظلم از در فرغانه وامگرد
وی صبح کاذب از پس البرز برمیای

(سکوت شب)

---

۷۹) شوقی ضیف، الفن و مذاهبه فی الشعرالعربی، ص ۷۷ بیروت ۱۹۵۶.

حالت ندبهٔ شاعر را که از اعماق زمین فریاد برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به گوش آسمان برسد، در کشش قافیه و مصوتهای آن می توانیم ببینیم. یا در این شعر امید که می‌گوید من غرق عرصهٔ شطرنج بودم و از رویدادهای صحنه در هراس که ناگهان باران سیل‌مانندی ریزش کرد و صدای رعد:

ترکید تندر ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق
اکنون دگر باران جرجر بود...

(آنگاه پس از تندر)

گروه مُصوّت و صامتهایِ [ـرَقْ] در قافیه به صورت مکرر و پی درپی این صدا را در شعر «آنگاه پس از تندر» نمایش می دهد و از همه بهتر این شعر فردوسی است که با تشخص کلمات قافیه — از نظر صوتی — مفهوم شعر را مجسم کرده است، آنجا که از زبان سیمرغ می‌گوید :

گرت هیچ سختی به روی آورند
ز نیک و ز بد گفتگوی آورند
بر آتش برافکن یکی پَرّ ِمن
ببینی هم اندر زمان فَرّ ِمن

که با مشدد آوردن قافیه های «پَـرّ ِ» و «فَـرّ ِ» که «پـرررر...» و «فررر...» تلفظ می شود حالت پرواز و صدای پرش سیمرغ را که از دور می آید و هوا را با بالهای خود می شکافد، می شنویم. لازم نیست که معتقد باشیم این گویندگان با توجه این کار را کرده‌اند زیرا هیچ هنرمندی در حال آفرینش یک اثر چنین توجهی را ندارد اما ذوق سلیم و ذهن هنرمند ناهشیار ممکن است چنین پسند و گزینشی داشته باشد،

بی آنکه به اصول فنی توجه کند.[۸۰] از ادیبان شرقی، سلیمان البستانی، کوشیده است حروف قافیه را، در پیوند با موضوع شعرها مورد نوعی بررسی آماری قرار دهد و به این نتیجه برسد که مثلاً قاف در موردِ جنگ وسختی و دال در مورد فخر و حماسه و میم و لام در وصف و گزارش و با و را در غزل و نسیب، تناسب بیشتری دارند؛ که البته سخنش موردِ اعتراض و نقد دیگران قرار گرفته است.[۸۱]

۸۰) عبارتی که از کتاب The Centenary Poe. نقل شد از ترجمه‌ای است که آقای نجف دریابندری کرده‌اند و گویا هنوز جایی چاپ نشده است. دستنویس آن مقاله را از دوست شاعرم مهدی اخوان ثالث گرفتم. همچنین مقالهٔ مایاکوفسکی که گویا ترجمه از متن روسی است— از روی دستنویسی بود که از آقای اخوان داشتم و بوسیلهٔ آقای ج. حائری ترجمه شده است. در اینجا لازم است از این سه تن سپاسگزاری کنم. الان که پس از حدود شانزده سال (چاپ اول ۱۳۵۸) این کتاب چاپ می‌شود این یادآوری ضرورت دارد که مقالهٔ مایاکوفسکی همان است که تحت این عنوان به انگلیسی ترجمه شده است:

V. Mayakovsky: *How are Verses Made?* Translated From the Russian by G.M.Hyde, Cape Edition, 1970 London.

۸۱) غنیمی هلال، دکتور محمد. النقد الادبی الحدیث، ۴۷۰.

هم قوافی کاخرش یکسان بود
زان سخن، بسیار در قرآن بود
گر قوافی را رواجی نیستی
بر سرِ هر خُطبه تاجی نیستی
نظم و نثری کان میان اُمّت است
از قوافی آن سخن را حرمت است.

فریدالدّین عطار

۵

قافیه در ادبیات و شعر ملل

دربارهٔ منشأ و نخستین نقطهٔ پیدایش قافیه در هیچ زبانی بطورقطع نمی‌توان سخن گفت چنانکه هیچ ملتی را در این راه بطورقطع نمی‌توان پیشگام و ابداع کننده نامید؛ اما از درجهٔ اهمیت قافیه در شعر هر زبانی این نکته را می‌توان به دست آورد که پیوستگی تاریخی قافیه با شعر آن زبان تا چه مرزی است. تا آنجا که محققین بررسی کرده‌اند در شعر زبانهای قدیم هند و اروپایی مانند سانسکریت و یونانی و لاتین قافیه وجود نداشته و در زبانهای ایرانی از قبیل اوستایی و پارتی و پهلوی نیز چیزی که بدرستی بتوان نام قافیه بر آن نهاد دیده نشده است.[۱] البته چنانکه پس از این خواهیم دید خصوصیاتی وجود دارد که امروزه محققین آنرا قافیه می‌شمارند و در شعر بعضی از این زبانها یعنی اوستایی و تا حدی پهلوی با اطمینان بیشتری قافیه را می‌توان جستجوکرد. می‌گویند: «در شعر یونانیان قافیه معتبر نبوده»[۲] و از این گفتهٔ خواجه‌نصیر موضوعی

---

۱) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۸.
۲) معیارالاشعار، خواجه‌نصیرالدّین طوسی، چاپ سنگی تهران، ص ٦.

که پیش از این اشاره کردیم تأیید می‌شود و چنانکه می دانیم حکمای یونانی هم آنرا در تعریف شعر نیاورده اند. فقط در دورهٔ اسلامی است که در مبحث شعر قید مقفاة را بدان افزوده اند و خود توضیح می دهند که مقفاة عندالعرب[۳] و در سراسر فن شعر ارسطو[۴] هیچ سخنی از قافیه به چشم نمی خورد[۵] و اگر بعضی نویسندگان بوجود قافیه در شعر یونانی اشارتی کرده اند یا بر زبانشان چنین جاری شده بی هیچ گمان اشتباه و یا سهو قلم است مانند گفتهٔ نویسندگان قصة الادب فی العالم[۶]؛ اما در زبان هندی یعنی در عروض سانسکریت، از توضیحی که ابوریحان بیرونی می دهد، با آن هوشیاری ژرف و دقت علمی خاصی که او در تمام مسائل ادبی و علمی دارد، بطور اطمینان می توان پذیرفت که قافیه در شعر هندی وجود نداشته و اگر گاهی چیزی ازین مقوله دیده می شده است قافیه نبوده بلکه چیزی شبیه به قافیه بوده است. وی در توضیح عروض هند می‌گوید: هر بیت (در عروض هندی) به سه و گاه چهارپایه تقسیم می شود... و این پایه ها قافیه ندارند ولی اگر آخرپایهٔ اول و دوم یک حرف باشد مانند قافیه و همچنین آخرپایهٔ سوم و چهارم یک حرف باشد این نوع را «ارل» می خوانند[۷] و این شاید همان باشد که مؤلف غصن البان در باب آن می‌گوید: «ومن اوزانهم (ای السانسکریتیة) ما قافیته فی وسط المصراع وهو مع هذا مطبوع ولعل مثله لیس فی الالسنة الاخری.»[۸]

در شعر یونانی اگر هم قافیه پیدا شود جنبهٔ اتفاقی دارد و بعد در ادب

۳) ابن سینا، فن الشعر شفا منقول در ترجمهٔ فن الشعر ارسطو، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، ص ۱۲۱ و نیز اساس الاقتباس، ص ۵۸۷.

۴ و ۵) هنر شاعری، ترجمهٔ فتح الله مجتبائی، وفن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب و نیز ترجمهٔ بدوی.

۶) قصة الادب فی العالم، ج ۱، ص ۱۳۱.

۷) ابوریحان بیرونی تحقیق ماللهند، چاپ حیدرآباد ص ۱۱۰.

۸) غصن البان ص ۵.

لاتین کلاسیک با نوعی تعمد و برای تزیین از قافیه استفاده شده است[۹] که پس از این درباره‌اش سخن خواهیم گفت. آنچه در اینجا قابل ذکر است این است که قدمای فلاسفهٔ اسلامی همه متوجه این ویژگی زبان عرب و تفاوت آن با دیگر زبانها بوده‌اند. قبل از همه ابونصر فارابی گفته: «زبانهای غیر عرب (عجم) هرگاه در آنها شعری با قافیه یافت شود به پیروی از عرب است. در اشعار قدیمی آن زبانها قافیه وجود نداشته است»[۱۰] و حازم قرطاجنی می‌گوید: «از فرط نیازمندی عرب به آرایش کلام، ویژگیهایی در سخن ایشان یافت می‌شود که در زبانهای ملل دیگر نیست و از آن جمله است هماهنگی پایان مقطع‌ها در سجع‌ها و قوافی و... و این ویژگی خاص زبان عرب است»[۱۱].

در شعر ایران قدیم:

از نظر تاریخی و سابقهٔ زبانهای ایرانی زبان فارسی باستان (فرس قدیم) از همهٔ زبانهایی که تا امروز سند کتبی از آن بر جای مانده قدیمی‌تر است ولی در این زبان از وجود شعر بطور قطع نمی‌توان سخن گفت تا چه رسد به خصوصیات ترکیبی آن یعنی مسألهٔ وزن و قافیه. با اینهمه استاد سعید نفیسی نوشته‌اند که: «تفاوتی که شعر پارسی باستان با شعر اوستایی دارد اینست که در شعر اوستایی هنوز قافیه پیدا نشده ولی در شعر پارسی باستان قافیه را رعایت کرده‌اند چنانکه در این قطعه (کتیبهٔ نقش رستم) قافیهٔ پنج مصرع اول «دا» است و مصرع آخر قافیهٔ دیگری دارد و از همینجا پیداست که مصرع آخر حکم بیت ترجیع داشته است که می‌بایست در پایان هر بندی تکرار شود و بدین گونه شعر مانند مسمطهای

---

۹) *Britanica* Vol. 16 P. 211: و نیز رک: *Americana,* Vol. 23 P. 809.

۱۰ و ۱۱) حازم القرطاجنی و نظریات ارسطو، مقالهٔ عبدالرحمن بدوی در کتاب الی طه حسین فی عید میلاده السبعین.

امروزماست.»[۱۲] اما ایشان در این باره مدرکی ارائه نداده اند و سخن ایشان جای تردید بسیار است بخصوص که اصولاً وجود شعر در این کتیبه ها خود محل تأمّل محققان و خاورشناسان بزرگ است و در این باره یعنی وجود شعر جز به احتمال و تردید نمی توان سخنی گفت. پس از زبان پارسی باستان باید از زبان اوستایی و شعر این زبان سخن گفت. محققان و خاورشناسان دربارهٔ شعر و وزن در اوستا بخصوص گاتاها بررسیها و کاوشهای دقیقی کرده اند اما اغلب از مسألهٔ قافیه در شعر اوستایی سخنی به میان نیاورده اند با اینکه دربارهٔ وزن شعر در این زبان تحقیقات بسیاری کرده اند.[۱۳]

پرفسور درایپر در مقاله ای که راجع به «سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت نوشته» دربارهٔ قوافی شعر اوستایی نظریاتی دارد که از جهات مختلف قابل ملاحظه است وی می نویسد: «در گاتها تمایل به استعمال ملودی مشابهی برای شعرهایی که به یک نوع بند stanza نوشته شده است یافته می شود. انواع بندها شامل سه- چهار یا پنج شعر می باشد که عموماً طول آنها تقریباً یکی است و نزدیک میان هر مصرع وقفه ای caesura وجود دارد. یشت ها به صورت شعرهای آزاد هشت سیلابی است. وزن شعر اوستایی نه مانند شعر انگلیسی مبتنی بر فشار تلفظ stress و نه مانند شعر لاتینی مبتنی بر کمیت هجاها می باشد و مانند ایتالیایی معمولاً مصوتهای متوالی می بایست در آن حذف شود. قافیه ها تا اندازه ای بی نظم است و غالباً هم در میان و هم در آخر مصراعها ظاهر می شود[۱۴] و نویسنده معتقد

---

۱۲) مقالهٔ شعر نو، به‌قلم سعید نفیسی، در کتاب مجموعه‌ای از اشعار شعرای معروف معاصر گردآوری و تنظیم جعفر شیدیان، آبانماه ۱۳۳۲ تهران، مطبوعاتی جاوید، ص ۱۱۸.

13) *Early Religious Poetry of Persia,* P. 17 - 27.

و نیز رک: مقدمهٔ **گاتاها** گزارش ابراهیم پورداود، ۱۹۵۲ بمبئی همچنین **یشتها (ادبیات مزد یسنا)** ج اول ص ۳۰— ۲۲ تفسیر و تألیف پورداود چاپ بمبئی.

۱٤) جان. و. درایپر: سرود زردشتی و ترتیل صدرِ مسیحیت، ترجمهٔ هوشنگ اعلم، ص ۱۱ مجلهٔ ←

است که مسیحیت (اروپای لاتین زبان) قافیه را در شعرهای خود از اینجا گرفته است و ما در آینده هنگام بررسی قافیه در شعرهای اروپایی باز به این موضوع خواهیم پرداخت و او خود در همین مقاله اشاره می‌کند که در جای دیگر مقاله‌ای نوشته و قافیه‌پردازی قدیم مسیحی را به منشاء های اوستایی رسانده است.[۱۵]

در شعر پهلوی:

محققان تا این اواخر اصولاً در وجود شعر پهلوی تردید داشتند[۱۶] اما اخیراً به نمونه های منظومی دست یافته‌اند. بنو نیست در تحقیقی که راجع به یادگار زریران کرده است می‌گوید: آنچه نزدیکی رابطه میان یادگار زریران و شعرهای هجایی امروز را تأیید می‌کند آنست که در این هر دو قافیه نسبتاً رعایت می شود و حال آنکه رعایت قافیه در قطعات تورفان دائمی نیست و در درخت آسوریک بسیار نادر است. و در دو نمونهٔ شعر فوق اغلب قطعات دارای پنج مصرع می باشد که در آن میان مصراعهای دوم و چهارم به یک قافیه و مصراع پنجم به قافیهٔ دیگر است[۱۷] و پرفسور هنینگ پس از بحثی که راجع به دشواری تشخیص شعرها و کیفیت آن در پهلوی می‌کند می‌گوید: اینک به مسألهٔ غامض قافیه در شعر پهلوی بپردازیم بیدرنگ می توان گفت که کلیهٔ مطالبی که از فارسی میانهٔ باختری به عنوان شعر شناخته شده حتی یک قافیه هم به معنی حقیقی در آن وجود ندارد. البته قوافی تصادفی و کلمات هم‌صدا دیده می شود ولی

→

موسیقی ش ۹۲— ۹۳.

۱۵) همان مقاله.

۱۶) مقالهٔ یک شعر پهلوی، از پروفسور هنینگ، مجلهٔ مهر، شمارهٔ ۲ سال هشتم، ترجمهٔ عبدالله فریار.

۱۷) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۳۰.

قافیه و کوشش عمدی برای داشتن قافیه از قرار معلوم مورد توجه نبوده است و این مطلب از قطعاتی که از پهلوی و فارسی اشکانی نقل شده به خوبی ثابت می شود. چون جواب این مسأله از نظر تاریخ ادبیات فارسی دارای اهمیت است باید دقت کرد که کلمهٔ قافیه فقط در مواردی به کار برده شده که مخصوصاً برای زینت شعر از آن استفاده شده است.

معهذا محتاط ترین اشخاص وجود قافیه را در یکی از اشعار پهلوی — که تاکنون مورد توجه واقع نشده— انکار نتوانند کرد و آن عبارتست از قسمتی از متن اندرز در متون پهلوی جاماسب اسانا که در شاهنامه پهلوی خوانده می شود و سایر کتب شعر پهلوی به آن تعلق دارد. این قطعه از نظر جنبهٔ شاعرانهٔ آن شایان دقت است. متن موجود به صورت اصلی باقی نمانده و کلماتی از آن افتاده و بعضی ابیات آن گم شده ولی معهذا تردیدی نیست که این قطعه منظومهٔ بسیار خوبی بوده است. قافیهٔ آن مانند قصیده در سراسر شعر یکی است و در مطلع مصرع اول و دوم نیز قافیه دارد. به نظر می رسد که علاوه بر مقطع هر دو بیت تشکیل یک بند می داده و بیت اول هر بند با اندرگهان ختم می شده است:

دارم اندرزی از داناکان
از گوفت پیشینکان.[۱۸]

بعد پرفسور هنینگ توضیح می دهد که این شعر چند مسألهٔ مهم را پیش می آورد که بعداً باید مورد مطالعه و بحث واقع شود آیا این منظومه قدیمی است یا تقلیدی است از نمونه های فارسی؟ آیا می توان تاریخ آنرا تعیین کرد؟ مطالبی که در آن بیان شده از قبیل بی اعتمادی به دنیا متناسب با همهٔ ادوار ادبیات فارسی و فارسی میانه است اگر بجای کلمات فارسی میانه که اصوات سنگین دارد فارسی جدیدتر گذاشته شود

---

۱۸) هنینگ، همان مقاله.

قوافی آن به مراتب بهتر می شود.[۱۹]

از توضیح اخیر آقای هنینگ و نیز از شکل قافیه‌بندی شعر که شبیه به قصاید عربی و فارسی متخذ ازعربی است می توان در اصالت این شعر تردید کرد و به احتمال قوی گفت که در دورهٔ اسلامی ساخته شده آنهم به تقلید از نوع قافیه‌بندی معمول در عرب که به احتمال قوی خاص زبان ایشان است و پس از این درباره‌اش بحث خواهیم کرد.

نی برگ H.S.Nyberg در بندهشن بقایای قطعه‌ای را که در ستایش زروان — نیمه خدای زمان— سروده شده پیدا کرده و پراکندگیهای آنرا منظم کرده و به صورت قطعه شعری درآورده است. روشی که نی برگ در تنظیم این قطعه به کار برده مورد ایراد کریستن‌سن است اما وی تصدیق می‌کند که در هر حال مصراع اول آن قطعه چنین است:

زمان او زورمندتر هچ هر دو دامان
زمان هنداچک ادکاری داتستان[۲۰]

به صورت اصلی مانده و شعر یازده هجایی قافیه‌داری است که نظیر آن در اشعار مانوی نیز دیده می شود و این شعر را اصل و مبنای مثنوی رزمی زبان فارسی می داند که بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف است و شمارهٔ هجاهای آن ۱۱ می باشد و شباهت میان این دو نوع شعر را که یکی پهلوی و دیگری فارسی جدید است قافیه تأیید می‌کند.[۲۱]

کریستن‌سن خود مدعی است که در یکی دیگر از قسمتهای بندهشن که در سرگذشت کودکی کیقباد است پنج مصرع ۸ هجایی یافته که مصراعهای سومی و چهارمی در آن مقفا است[۲۲] مرحوم بهار قطعهٔ

---

۱۹) همان مقاله.

۲۰) یعنی: زمان زورمندترین دو مخلوق (دو عالم) زمان اندازهٔ قواعد هر کار.

۲۱) و ۲۲) وزن شعر، ص ۲۹.

«اپـرمتن ی شاه و هـرام ی ورژاونـد» را با اینکـه از دورهٔ اسلامی می داند ولی معتقد است که کاملاً به اقتفای اشعار عصر ساسانی گفته شده و در ردیف اشعار عهد ساسانی می آورد و می افزاید که: تفاوتی که این قطعه با اشعار قدیم ساسانی دارد آنست که دارای قافیه است.[۲۳] از این تعبیر آن مرحوم چنین دانسته می شود که آن بزرگ معتقد است به اینکه شعر پهلوی روزگار ساسانیان قافیه نداشته است ولی در جای دیگر بوجود قافیه در شعر پهلوی اشارت دارد.[۲۴]

رو یهمرفته می توان تصور کرد که در شعر روزگار ساسانی قافیه وجود داشته است و پیدایش قافیه را در شعر این روزگار باید در اواخر دورهٔ ساسانی دانست.

ا. ج. آربری، نمی دانم از روی چه مدرکی نوشته است که: می‌گویند بهرام گور، شاهنشاه ساسانی، شاعر بوده و قافیه را اختراع کرده است[۲۵] ولی مرحوم بهار می نویسد: بلاشک در عهد بهرام گور شعر قافیه هم نداشته[۲۶] از مطاوی سخنان مرحوم بهار چنین دانسته می شود که شعر ایرانی تا پایان روزگار ساسانیان قافیه نداشته است و در این دوره است که به اغلب احتمالات قافیه داخل شعر می شود[۲۷] از اشاره ای که خواجه نصیرالدین طوسی در معیارالاشعار دارد می توان وجود قافیه را در شعر پهلوی و به طور کلی شعر ایران دورهٔ ساسانی پذیرفت: « و شاید که (قافیه) در بعضی مصراعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها»[۲۸] و به طوریکه فرهنگها نوشته اند: اورامنها نوعی از شعر است

---

۲۳) **شعر در ایران**، ملک الشعراء بهار، گردآوری عبدالحمید شعاعی ص ٢٤.

٢٤) **همان کتاب**، ص ۷۷.

۲۵) **میراث ایران**، مقالهٔ آربری، ترجمهٔ عزیزالله حاتمی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۳۲۹.

٢٦) **شعر در ایران**، ص ۲۷.

۲۷) **مقدمهٔ هفتصد ترانه**، کوهی کرمانی انتشارات روزنامهٔ امید، به قلم بهار، ص ۷.

۲۸) **معیارالاشعار**، ص ٦.

که به زبان پهلوی بوده است.[۲۹]

و شاید بتوان از وجود کلمهٔ پساوند در مراحل آغازی شعر دری به وجود قافیه در سروده‌های قبل پی برد و اگر مفهوماً قافیه در زبان نباشد لغت آنهم نخواهد بود و چون این لغت وجود داشته و در شعر لبیبی:

همه یاوه همه خام و همه سست
معانی از چکاته تا پساوند[۳۰]

نیز آمده است می‌توان گفت که از قدیم در شعر ایرانی بوده است و به زحمت می‌توان قبول کرد که این کلمه را ایرانیان در مقابل قافیهٔ عربی وضع کرده باشند اگرچه باز این احتمال را یک نکته تأیید می‌کند و آن اینکه پساوند در حقیقت ترجمهٔ قافیه است و تا حدودی این تردید را به وجود می‌آورد که شاید ایرانیان این لغت را در برابر قافیهٔ عربی ساخته باشند بخصوص که می‌بینیم در زبانهای لاتین این کلمه با معنی قافیه (که در پی آمدن است) چندان ربطی ندارد و کلمهٔ rime در فرانسه و rhyme در انگلیسی که از ریشهٔ rhuthmus یونانی گرفته شده است، با وزن rhythm همریشه است.[۳۱]

بگذریم. گرچه پساوند و قافیه برای این کلمه بسیار مناسب است و معنی را به دقت هرچه تمامتری می‌رساند و بعید نیست که در فارسی و عربی روی یک توجه و یک نوع دقت این الفاظ به وجود آمده باشد و هیچکدام را از یکدیگر نگرفته باشند.

از آنچه گفتند و گفتیم به طور کلی این مسأله به ذهن می‌رسد که قافیه در شعر دورهٔ ساسانی کم‌وبیش شاید وجود داشته و ممکن است به

---

۲۹) **برهان قاطع**، چاپ امیرکبیر، ذیل اورامن.

۳۰) **لغت فرس اسدی**، چاپ دبیرسیاقی، ذیل پساوند.

31) *Everyman's Inc.* Vol. ten, P. 570.

گفتهٔ مرحوم بهار بعضی شعرها بی‌قافیه بوده باشد مانند سرود خسروانی[۳۲] و بعضی دارای قافیه باشد مانند اورامنها[۳۳] چنانکه دیدیم و به تصریح خواجه‌نصیرالدّین طوسی جشوبی کتابی در شعرهای بی‌قافیهٔ فارسی ترتیب داده بوده است[۳۴] و این خود مهمترین دلیل است.

بر روی هم باید گفت که قافیه در زبان پهلوی و آثار دورهٔ ساسانی وجود داشته است اما به نظم و ترتیب و اصول دقیق قافیهٔ عربی نبوده که شاعر التزامی به آوردن آن در تمام موارد و همهٔ اشعار داشته باشد و شاید این خصوصیت هم بستگی به نوع ساختمان طبیعی زبان داشته باشد که زبان عرب برای آوردن کلمات هماهنگ و مشابه آماده‌تر است چنانکه پس از این به تفصیل خواهیم دید.

قافیه در شعر عربی :

قافیه اساس شعر عربی و یکی از عناصر اصلی آن بشمار می رود. بستانی می‌گوید: در زبان عرب شعر بدون قافیه تناسب ندارد زیرا زبانی است قالبی و آهنگین و لازم است که قیاس و آهنگ در آن رعایت شود و قوافی ای که در آن وجود دارد نظیرش را در دیگر زبانها نمی توان یافت بنابراین شایسته نیست که بی‌چنین زینتی ظاهر شود. اگر اروپاییان به همین اکتفا می‌کنند که در شعرهایشان همچون رجزهای عربی هر دو بیت قافیه ای انتخاب کنند و یا گاه پس از مدتی ناگزیر به تکرار همان دو شوند و اگر ایشان می‌کوشند شعر را از قافیه عریان کنند عذر ایشان اینست که زبان‌شان چنین خلق شده و به حدی است که اگرچه بکوشد دو قافیه را نمی‌تواند سه تا کند و حال آنکه یک شاعر عرب چنین نیست زیرا

---

۳۲) هفتصد ترانه، ص ۱۱.

۳۳) خواجه نصیر، معیارالاشعار، ص ٦.

۳٤) همان کتاب، همان صفحه.

بسیاری از انواع قافیه‌ها همچون باران در دست و پای او می ریزد و اگر این باران گاهی از ریزش فرومی ایستد از این رهگذر خواهد بود که شاعر ضعیف بوده است و یا به علت اینست که قصیده را در یک قافیه خیلی طولانی کرده است.[۳۵]

این سخن بستانی را کسانیکه به ساختمان دستوری و طبیعت زبان عرب آشنایی داشته باشند به خوبی احساس می‌کنند و به‌راستی چنین است و این موضوع که قافیه در شعر عربی از همه زبانها مهم‌تر است و از همه بیشتر دیگران نیز اشارت کرده‌اند[۳۶] و این تشخص وجودی قافیه در شعر عرب باعث شده که از قدیمترین روزگارها تصور کرده‌اند که قافیه خاص عرب است و دیگران ازیشان گرفته‌اند[۳۷] و به تصور ابن قتیبه: عرب شعری دارد با اوزان و قوافی... ولی‌عجم اغانی و اشعارشان مطلق کلام بوده است بعد که شعر عرب را دیدند.. مشابه آن ساختند[۳۸] قدیمترین شکلهایی که از شعر عربی وجود دارد قافیه در آن به صورت روشنی محسوس است، حتی به حساب دقیقتری شعر عرب پیش از آنکه وزن بگیرد قافیه داشته است زیرا: نخستین گامی که شعر عرب برداشته در شکل سجعهایی بوده و سپس فواصل این سجعها متساوی شده و آنگاه اندک اندک به میزانهای عروضی و افاعیل نزدیک شده و وزن در یک بیت واحد تحقق پیدا کرده است با وحدت حرف آخر (شکل مثنوی) و این ساده‌ترین نوع شعر است و سپس اوزان تنوع یافته و قافیه‌ها طولانی شده است[۳۹] و همین موضوع را نیکلسون نیز یادآوری کرده است[۴۰] و از

۳۵) احمد الشایب، اصول النقدالادبی، ص ۳۲۵ نقل از مقدمهٔ ترجمهٔ ایلیاد بعربی.

۳۶) التوجیه الادبی، طه‌حسین و دیگران ص ۱۴۰.

۳۷) اساس الاقتباس، ص ۵۸۷ وفن‌الشعر ارسطو، ترجمهٔ بدوی، نقل ازشفا، ص ۱۶۱.

۳۸) التوجیه الادبی، ص ۲۱۳.

۳۹) سباعی بیومی، تاریخ الادب‌العربی، الجزء الاول، قاهره، ۱۹۴۸ ص ٤ — ۱۰۵.

40) *A Literary History of the Arab*, by R. A. Nicholson, P. 74.

قدما باقلانی در اعجازالقرآن گفته است که عرب از نثر شروع کرده و دست‌یابی آنها بر شعر مقفی جنبهٔ اتفاقی داشته است و بعد بر آن اطلاع حاصل کرده‌اند.[۴۱]

وچه شبیه است این سخن او به گفتهٔ صاحب‌المعجم که می‌گوید: و بعد از توفان لغت عربی از وی (یعنی یعرب‌بن‌قحطان) منتشر شد به اسجاع مشعوف بوده است و چون در اثناء اساجیع عرب مصراعات موزون می افتاد، یعرب بقوت فطنت و ذکاء قریحت آنرا دریافت.[۴۲] در همین داستان هم اگر از اسم یعرب و نسبت این کار به او صرفنظر شود حقیقتی که گفتیم روشن می‌شود و این موضوع تقریباً مسلم تمام کسانی است که در تاریخ ادب عرب مطالعه و بررسی کرده‌اند[۴۳] و این موضوع را بعضی از مستشرقین تا بدانجا کشانده‌اند که قرآن مجید را شکلی از شکلهای شعری عرب در روزگار قدیم می‌شمارند و معتقدند که پیش از آنکه شعر عرب به صورت قصیده درآید چنین شکلی داشته است[۴۴] و جرجی زیدان معتقد است که کاهنان سجعهای خود را با تکیهٔ بر قافیه تغنی می‌کرده‌اند و این خود نکتهٔ مهمی است.[۴۵]

می‌توان ادعا کرد اهمیتی را که عرب در شعر خود به قافیه می دهد در کمتر زبان دیگری می‌توان سراغ گرفت؛ زیرا زبانیست موزون که هر یک از واحدها و کلمات آن براساس موسیقی خاصی است که به ندرت می‌تواند مشابه آن در واژگانِ دیگر زبانها پیدا شود.[۴۶]

---

٤۱) باقلانی، اعجازالقران، ص ۹۰.

٤۲) المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۷—۱۹٦.

٤۳) تاریخ آداب‌اللغة العربیة، جرجی زیدان ج اول ص ٦٥ و نیز رجوع شود به تاریخ الادب العربی از احمد حسن الزیات، ص ۲۹.

٤٤) دکتر محمد زغلول سلام، اثر القرآن فی تطورالنقد الادبی، ص ۳۷٤ ص ۲٤.

٤٥) جرجی زیدان، تاریخ آداب اللغة، ج اول، ص ٦٥.

٤٦) دکتر نجیب محمد البهبیتی، مقالهٔ «البیئة التی نشر فیها الشعرالجاهلی» در مجلّهٔ
←

مراحل تطور و دگرگونی قافیه را در شعر عرب بدین‌شکل می‌توان بررسی کرد: از سجع بی‌وزن شروع شده (وزن عروضی منظور است) و آنگاه به صورت رجزهای ساده که از دو سه مصراع تجاوز نمی‌کردند درآمده است. قافیه در این رجزها فقط جنبهٔ صوتی داشته است. چنانکه یکی از همان رجزسرایان گفته است:

ما تَبْتَغِی الحَرْبُ العَوانُ مِنّی
بازِلِ عامَیْنِ صَغیرِ السِّنِ
لِمِثْلِ هذا وَلَدَتْنی اُمّی

و دیگری گفته است:

یا قَبَّحَ اللهُ بَنی السّعلاةِ
عَمْرُوبنِ یَربوعٍ شرارَ الناسِ
لَیسوا باحرارٍ ولا اکیاسِ[۴۷]

و این نوع از نظم در آغاز به بحر رجز اختصاص داشته است بعد به بحور دیگر منتقل شده است. در اغانی هم اشعاری منسوب به شاعره ای از همین دست نقل کرده است:

اَعَمْرُو عَلامَ تَجَنَّبْتَنی
اَخَذْتَ فؤادی وَعَذَّبْتَنی
فَلَوکُنْتَ یا عَمْرُو اَخَّرْتَنی
اَخَذْتُ حذاری فما نِلْتَنی[۴۸]

→

کلیة الآداب جامعة فؤاد الاول ج ۱٤، شمارهٔ اول ص ۹۰.

٤۷) بعضی همهٔ قافیه‌های این رجز را به ت می‌خوانند و لهجه‌ای می‌شمارند اما دلیلی ندارند و مرزبانی اینها را نقل کرده و اکفاء می‌داند. رک: فن التوشیح حاشیهٔ ص ٤۲.

٤۸) اغانی، ج ۵، بنقل از فن التوشیح، ص ٤۲.

و چنـان است کـه قـافیه در شـعـرهـای روستایـی فـارسـی، و بیشتـر جنـبهٔ هماهنگی صوتی دارد و بعد قافیهٔ شعر عرب تکامل پیدا کرده و قوانینی در آن وضع شـده است و شـعرا کوشـیده انـد که قوافی شعـر خود را بـه تناسب پیشرفت موسیقی در دورهٔ اسلامی پیش ببرند.[۴۹]

قافیه در شعر فرنگی :

قافیه در شعـر فرنگی هم از نظـر تعدد استعمال آن در یک قافیه و هم از نظر تقـید به آوردن آن، مانـند عربی نیست و این هـم از خصوصیت این زبانـهاست. مـعمولاً چنانـکه دیدیم قافـیه های واحد یک قطـعه هرگز از دو تجاوز نمی‌کند.

قافیه از نظر تـاریخی در شعر انگلیسی تقریباً از قرن یازدهم میلادی و یا قرن دوازدهم دیـده مـی شـود.[۵۰] و در ایـن زبان پـیشـتـر از ایـن روزگار سابقه ندارد . اصولاً شعر در اروپا قافیه نداشته است و در شعر انگلیسی تا قـرون وسطـی نیامـده بـوده اسـت از این دوره است که از طـریـق زبـانهای فرانسه و ایتالـیایی در انگلیسی هم رایج شد.[۵۱] در آغاز قافیه ها به صورت نـوعـی جنـاس نـاقص alliteration و نـوعـی توازن و هـمـاهـنـگـی صـوتی assonance بود و سپس به شکل قافیهٔ امروزی که هماهنگی در صامتها و مصوتـهای پایان کلـمـه اسـت درآمد. در فرانسه نیـز بـر اسـاس همین توازن کلمات بود و سپس بـه صورت قافیهٔ امـروزی درآمد و از اواخرقرن دوازدهم در شعر فرانسه انـدک انـدک قافیه به صورت کامل درآمد.[۵۲]

دربارهٔ منشاء پیدایش قافیه در زبانهای اروپایی، بحثهای بسیار است

---

۴۹) ابن المعتزوتراثه فی النقد، محمد عبدالمنعم الخفاجی، ص ۶ — ۴۵.

50) *Poetry* by E. Drew P. 37.

51) *Cassel's Dictionary* P. 466.

52) *Versification Francaice*. P. 30.

که ما اینک بطور اجمال در این باره سخنی می‌گوییم و آنها که خواستار بحث بیشتری باشند می توانند به مراجع این گفتار رجوع کنند. بعضی از محققان عرب معتقدند که قافیه از زبان عرب داخل زبانهای اروپایی شده است و در این باره می‌گویند: ادبیات اروپای قدیم و بخصوص یونانی و لاتینی که انتشار زیادی داشته از قافیه بی بهره است، و ما می بینیم که قافیه به آسانی در شعر عربی راه دارد و برعکس در زبانهای فرنگی این سهولت وجودندارد. پس اگر ظهور آنرا در اروپای قرون وسطی نتیجهٔ تأثیر شعر عربی بشمار آوریم چندان دور از حقیقت نرفته ایم. دشواری ای که در راه تحقیق این تأثیرات وجود دارد اینست که اکثر این خصوصیات بوسیلهٔ سرودها و ترانه ها و قصه های ملی رایج در میان مردم بدانجا رفته و کسی آنرا تدوین نکرده است.

اما آنچه بدیهی است اینست که بعضی آلات موسیقی از طریق اندلس بدانجا رفته و لازم است که شعرها هم با آنها به آنجا رفته باشد و بسیاری از هنرمندان موسیقی اندلس کشورهای غیر اسلامی را نیز دیدار می‌کرده اند. و نیز یادآوری این نکته لازم است که بیشتر ساکنان اندلس که اسلام آورده بودند هر دو زبان را می دانستند و واسطهٔ انتقال ادب عرب به شمال اسپانیا و از آنجا به جنوب فرانسه شدند.

در این دوره (قرن ۱۱ — ۱۲ میلادی) در اروپا طایفه‌ای از شعرا و مغنیان ظهور کردند که هم شعر می گفتند و هم آنرا با عود می نواختند و در اشعار آنها بدون شک خصایص شعر عربی بچشم می خورد. این قوم را **تروبادور** می خواندند و بعضی معتقدند که از کلمه طرب عربی گرفته شده.[۵۳]

---

۵۳) با همهٔ توجهی که لوی پروونسال به تأثیر شعر عرب در اروپا و بخصوص اسپانیا دارد با اشتقاق تروبادور از کلمهٔ طرب مخالف است و می‌گوید: دلیل قانع کننده‌ای درین باب وجود ندارد. مراجعه شود به: محاضرات لوی پروونسال، ترجمهٔ محمّد عبدالهادی شعیره، قاهره، ۱۹۵۱ ص ۹۰.

از خصایص شعر این دسته یکی وجود نسیب است که شباهت بسیاری با نسیب عربی دارد.[۵۴] همچنین شعر تروبادورها شبیه ترانه های اندلسی است هم از نظر نظم و هم از نظر قافیه که در آغاز در اسپانیا رایج بوده و سپس در جنوب فرانسه و ایتالیا و همچنان ادامه یافته تا به اروپای غربی و میانه راه یافته است[۵۵] دربارهٔ تأثیر موسیقی عربی در تروبادورها و پیوستگی شعر با این موسیقی، دیگران نیز بحثهایی دارند. در میراث اسلام نیز کلمهٔ تروبادور troubadour را از ریشهٔ طرب عربی گرفته اند و با وضعیت آن قوم — که در حقیقت مطربانی بوده اند— سازگار می نماید[۵۶] و یک ربع قرن پیش از این نیز یکی از استادان دانشگاه سربن بنام فیلمن در کتابی که راجع به ادبیات قرون وسطی در فرانسه و اسپانیا و انگلستان تألیف کرده در این باره بحث مفصلی کرده است و بیشتر از سی صفحه از کتابش را به همین مبحث اختصاص داده است که چگونه اروپاییان قافیه را از شعر عربی اقتباس کردند. وی استدلال می‌کند که شعرای جنوب فرانسه که تروبادورها بودند شعرشان به شعر عربی شباهت بیشتری دارد تا به شعر ترورها trouveres که شعرای شمال این کشور هستند و این تأثیر در شعر اسپانیولی حتی بیشتر است. وی از یکی از مورخان اسپانیایی بنام ما،یانا دربارهٔ حصار کال کنسور در قرن یازده سخنی می آورد و می‌گوید که ماهی فروش فقیری را می شنیدم

---

۵٤) تروبادورها، حتی معشوقِ مُذکَر را هم از شعر عربی تقلید کردند و بجای بانویِ من! Madonna سرورِ من! Midros گفتند محاضرات لوی پرووِنسال ص ۵۰.

۵۵) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران، ص ٦ — ۲۲۵ و در باب تروبادورها، همچنین مراجعه شود به صحیفة المعهد المصری للدراسات الاسلامیة فی مادرید، ج ۱۹۵٤/۲ و دربارهٔ قافیه و رفتن آن به فرنگ از طریق شعر عربی مراجعه شود به: تاریخ علم الادب عندالافرنج، از روحی بک الخالدی ص ۱۰٦.

56) *The Legacy of Islam*, By Thomas Arnold P. 373.

اصل مقاله از G. Farmer است.

که در حصار کال کنسور شعری می خواند که نیمی از ابیاتش به عربی بود و نیمی دیگر به اسپانیولی[۵۷] آنچه مسلم است در شباهت موسیقی و شعر این دو جانب جای تردید نیست و ما می دانیم که انتشار موسیقی اسلامی در اسپانیا و از آنجا به کشورهای دیگر اروپا امر مسلمی است و مورخین نوشته اند که چگونه زریاب رامشگر (علی بن نافع، متوفی حدود ۲۳۰ هـ. ق) که در رأس نهضت موسیقی اندلس قرار دارد — و شاگرد اسحاق موصلی است— توانست موسیقی عرب را به کمک فرزندان و کنیزکان خود تا دورترین کرانه های اسپانیا برساند و پیداست که این نهضت غنایی پس از آن در مغرب اثر بزرگی داشته است[۵۸] اما همین نکته مورد تردید است که آیا تأثیری که وی در ایجاد موشحات از نظر نوع قافیه‌بندی کرده است از جنبهٔ خاصِ موسیقایی است یا این دگرگونی شکل شعر در ادب اندلسی از ادب محلی مردم اسپانیا[۵۹] — و رو یهمرفته اروپا— مایه گرفته است چرا موسیقی این تأثیر را در شاعران مشرق نکرد؟ در این باره نظرها مختلف است. بگذریم. آنچه مسلم است شعر ترو بادورها و موشحات اندلسی از نظر شکل نزدیک به یکدیگرند اما بطور قطع اگر بخواهیم بگوییم که قافیه در شعر ترو بادورها از موشحات گرفته شده دلیل قاطع تری لازم است بخصوص که می بینیم اسناد دیگری و نظرهای دیگری در کنار این موضوع وجود دارد و منشاء قافیه را از رهگذری دیگر وارد شعر اروپایی می‌کند؛ زیرا نمونه هایی از قافیه را در

---

۵۷) زیاد شمسا، مقالهٔ مندرج در شمارهٔ ۶۷۸ الاحد، چاپ بیروت، سال ۱٤ شمارهٔ ۲۲ آزار ۱۹٦٤.

۵۸) فی الادب الاندلسی، دکتر جودة الرکابی، دمشق، ۱۹۵۵ ص ۱۱۵.

۵۹) لوی پرووانسال گوید: دست کم پیوند و قرابتی بین ساختمان شعر عامیانهٔ عربی در اندلس و بعضی شعرهای پرووانس که منسوب به ترو بادورهاست— مثل گیوم نهم دوک اکتاینا یا مثلاً مارکابرو— می توان مشاهده کرد. محاضرات لوی پرووانسال ص ٤۲.

شعر لاتین در قرن چهارم می توان یافت که بوسیلهٔ کشیشان کلیساها و برای اینکه مردم بتوانند شعرها را از حفظ بخوانند بوجود آمده است[۶۰] و پس از قرن چهارم است که قافیه از این شعرهای مذهبی داخل شعرهای دیگر می شود و در زبانهای لاتین، اسپانیولی و فرانسوی و گاهی هم آلمانی راه می یابد.

در نقادی جدید انگلیسی بیشتر متمایل اند که نقطهٔ شروع قافیه را از کلیسای لاتینی افریقا در دورهٔ ترتولیان بدانند و معتقدند که احتمالاً نبوغ کشیشان مسیحی آنرا اختراع کرده است تا عبادت کنندگان و نمازگزاران در خواندن و شنیدن قطعات دراز شعر لاتین — در مراسم کلیسای کاتولیک — آسوده تر باشند و زودتر به حافظه بسپارند و این نوع شعرهاست که نمونهٔ نخستین شعر قافیه دار از روی عمد بشمار می رود[۶۱] اما در اینکه کشیشان از کجا قافیه را الهام گرفته اند و اقتباس کرده اند باید بحث کرد در این باره جایی سخنی ندیده ام مگر آنچه پرفسور درایپر نوشته است و سخنی است قابل دقت و بررسی. او می گوید: بنظر می رسد که یسنای ٤٤ شکلاً و معناً مدل و نمونهٔ سطور نخستین De judicis domini منسوب به ترتولیان بوده باشد که ظاهراً نخستین شعری است که قافیه را به دنیای مسیحی مغرب برده است[۶۲] و در جایی دیگر می نویسد: که ترتولیان مسیحی در نوشته های خود آشنایی خویش را با آداب و رسوم ایرانی قدیم اظهار داشته و قافیه را از ایران اقتباس کرده است و در جایی دیگر می گوید: ترتولیان گویا با سبک موسیقی ای که در معابد میترا اجرا می شده آشنا بوده است زیرا نوشته های او اطلاع وی را بر آیین میترا نشان می دهد. وی قافیه را ازگاتاها اقتباس کرده که ترتیل[۶۳] آنها بخشی ازآیین

---

60) *Americana* Vol. 23, P. 480. 61) Britanica Vol. 19, P. 271.

٦٢) سرودِ زردشتی و ترتیل، مجلهٔ موسیقی، شمارهٔ ٩٤ ص ٢.

٦٣) همان مقاله، ص ٨— ٩.

مزبور بوده است. بی آنکه بخواهیم این نظر درایپر را بطور مسلم بپذیریم این نکته را می افزاییم که نوعی از قافیهٔ درونی که در وسط مصراعها بکار می رود بنام قافیه های لئونی Leonins rhyme معروف است و بوسیلهٔ کشیش ناشناخته و مجهول الهویه ای بنام Leonius یا Leoninus اختراع شده و او در کتابی که تاریخ منظوم عهد عتیق است و در کتابخانهٔ ملی پاریس نسخهٔ آن نگاهداری می شود تمام قافیه ها را در وسط آورده است[۶۴] این قافیه های لئونی را هم درایپر معتقد است که مسیحیت مانند قافیه های دیگر end line از گاتاها اقتباس کرده است.[۶۵]

در پایان این فصل یادآوری این نکته ضرورت دارد که در زبان سریانی قدیم هم قافیه وجود نداشته است، یوسف داود که مطرانِ سریانی های دمشق در قرن نوزدهم بوده است، در کتابی که درباب نحو زبان سریانی نوشته می‌گوید: بدان که قافیه در نزد سریانی های قدیم شناخته نبوده است و شاعران بزرگ قدیم مانند افرام و اسحاق و نرسی و یعقوب سروجی و دیگران که در ده قرن نخستین پس از میلاد شعر گفته اند، اثری از قافیه در شعرشان دیده نمی شود. همچنین قافیه در نزد شاعران یونانی و عبرانی و لاتینی و هندی وجود ندارد، بلکه در نزد آنان عیب به شمار می رود. نخستین امتی که قافیه در نزد ایشان ظهور کرد امت عرب بود و در زبان عرب شعر بی قافیه دیده نشده است. دیگر ملل قافیه را از عرب ها آموخته اند[۶۶] سریانی ها معلوم نیست از کی قافیه را در شعرشان به کار برده اند، به احتمال قوی نمی تواند قبل از قرن دهم یا

---

٦٤) این سخن که در معابد مهرپرستی خواندن گاتاها مرسوم بوده و جزء آیین، مورد تردید است.

٦٥) سرود زردشتی و...، مجلهٔ موسیقی، شمارهٔ ۹۲ــ ۹۳ ص ٦.

٦٦) اللمعة الشهية فی النحو اللغة السريانية علی كلامذهبی الغربيين والشرقيين، تألیف یوسف داود، مطران دمشق علی السريان طبع فی الموصل ۱۸۹۱ ج ۲/۳۹۱.

حداکثر نهم میلادی بوده باشد.[۶۷]

قافیه در زبان دری:

با این سخنان که دربارهٔ سابقهٔ قافیه در پهلوی و اوستایی گفتیم دیگر جای این سخن باقی نمانده است که کسی قافیهٔ شعر دری را تقلید از عربی بداند اما جای این هست که شکل قصیده و نوع قافیه‌بندی پی در پی و پختگی قوانین قافیه را متخذ از عربی بشمار آوریم.

شعر دری با قافیه‌های ساده و ابتدایی آغاز می‌شود و به مرحلهٔ تکامل و پختگی می‌رسد و ما در آینده این سیر تکاملی را بررسی خواهیم کرد.

---

۶۷) همان کتاب، ۳۹۲.

هست طومارِ دلِ من به درازاي اَبَد
بر نوشته ز سرش تا سوي پايان : «تو مرو!»

جلال الدّين مولوی



ردیف: ویـژگیِ شعر ایرانی

تعریف ردیف :

ردیف را چنین تعریف کرده اند: « بدانکه ردیف عبارتست از کلمه یی یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی بیک معنی تکرار یابد»[1] مثلاً در این ابیات خاقانی:

چراغ کیان، کشته شد کاش من،
بمرگش چراغ سخن کشتمی.
گرم قوتستی، چراغ فلک،
به آسیب یک دم زدن کشتمی.
گرم دست رفتی بشمشیر صبح،
اجل را بدست زمن کشتمی.
سلیمان چو شد کشتهٔ اهرمن
مدد بایدم کاهرمن کشتمی[2]

---

۱) دُرّهٔ نجفی، نجفقلی میرزا، ص ۹٤.
۲) دیوان خاقانی، ص ۹۳۰.

کلمهٔ «کشتمی» که پس از قافیه‌ها تکرار شده، ردیف خوانده می‌شود.

در دائرة‌المعارف اسلام، ردیف را چنین تعریف کرده‌اند: «ردیف نوعی از بحراست(؟)باتفعیلات طولانی hypermeter یعنی چیزی که بعنوان ردیفی پشت‌سر قافیه می‌آید (در ترکی جدید آیاق خوانده می‌شود) در حقیقت ردیف مقطع آخری بیت است که میان دو روی قرار می‌گیرد روی اول و روی جدید. گاهی ردیف از یک پسوند suffix مفرد یا مرکب که دارای یک یا چند مقطع جداگانه است تشکیل می‌شود[۳]» قدمای عروضیان هر یک از اجزای ردیف را به نام خاصی خوانده‌اند مثلاً «وصل» را برلاحقهٔ نخستین و «خروج» را بر دومی و «مزید» را بر سومی و «نایره» را بر چهارمی اطلاق کرده‌اند ردیف در عروض فارسی و ترکی با ابیات قصیده تکرار می‌شود.[۴]

البته آنچه نویسندگان دائرة‌المعارف به حساب ردیف آورده‌اند و از قول عروضیان بدان نام مزید و خروج و نایره داده‌اند در حقیقت همان حروف قافیه است و پیدا است که قافیه چیزی است جدا از روی به معنی مستقل. گرچه از این نظر که آن حروف پس از حرف اصلی قافیه که روی باشد تکرار می‌شوند، در حقیقت نوعی ردیف به حساب می‌آیند.

سابقهٔ ردیف:

از بررسی شعرهای فارسی و عربی و ترکی بخوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان‌است؛ زیرا تا آنجا که می‌دانیم در این سه زبان ردیف وجود دارد اما در هیچ کدام به اهمیت و سابقهٔ فارسی نیست. درزبانهای اروپایی، تاآنجا که نویسندهٔ این سطورجستجوکرده است،

۳) دائرة‌المعارف اسلام، ترجمهٔ عربی، ج دهم، (رامی — زیتون).
۴) همانجا.

(یعنی در انگلیسی و فرانسه و کتابهایی که دربارهٔ شعر و شاعری و اصول آن نگارش یافته) اثری از ردیف نیافته است. ممکن است بصورت استثنایی یا تصادفی در زبانهای دیگر نیز/گاه دیده شود. تحقیق درین باره مجالی دیگر می طلبد که در این لحظه هنگام آن نیست. تنها چیزی که قابل یادآوری است این است که بعضی از مترجمان شعرهای فارسی گاهی که خواسته اند شکل شعر را به خوانندگان اروپایی نشان دهند سعی کرده اند ردیف را، بدون رعایت قافیه، در نظر گیرند ولی هیچ گاه با توفیق همراه نبوده است. یکی از متکلفانه ترین این گونه کوششها،تا جایی که نگارنده بیاد دارد، در ترجمه ای است که یکی از مترجمان حافظ به زبان انگلیسی انجام داده و تمام ردیفها را عیناً ترجمه کرده است و درپایان مصراعها.[۵] در مواردی از شعر انگلیسی که گوینده چیزی شبیه به «دور» یا «ردیف گونه» را خواسته تکرار کند قافیه در آن رعایت نشده مثل شعر معروف «غراب» اثر ادگارآلن پو که در آن عبارت «هرگز» در فاصلهٔ هرچند مصراع تکرار می شود.[۶]

در زبانهای فارسی و عربی جای آن هست که مسألهٔ ردیف مورد بررسی قرار گیرد، از آنچه در دائرةالمعارف اسلام نوشته شده است دانسته می شود که ردیف در ادبیات ترکی تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد[۷] و پیدا است که از ادب فارسی بدانجا راه یافته زیرا شعر ترکی در حقیقت تقلید شعر فارسی است هم از نظر نوع مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و دیگر خصوصیات. وزن شعر ترکی نیز همان

۵) ترجمهٔ دیوان حافظ توسط John Payne که در آن عیناً شکل غزل فارسی، ردیف و قافیهٔ سراسری، رعایت شده و تحت‌عنوان ذیل نشر یافته است:

The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz, Printed by E. J. Brill, Leyden (Holand) MDCCCCI.

6) *Major American poets*, Ed. by Oscar Williams, 1960 P. 102 - 6.

۷) دائرةالمعارف اسلام، همان صفحه.

وزنِ شعر فارسی است. اما در عربی: نوشته‌اند که ردیف در شعر قدیم عرب وجود دارد البته بصورت ساده و ابتدایی اگرچه بنام دیگر خوانده شده است[۸] ولی اگر بطور دقیقی بررسی کنیم می‌توانیم مدعی شویم که ردیف در شعر عربی تقریباً وجود ندارد زیرا تا آنجا که در دیوانهای شعر عرب دیده شده چیزی که بشود نام ردیف بر آن اطلاق کرد نمی‌توان یافت. البته در ادب معاصر عرب نوعی ردیف مشاهده می‌شود اما در حقیقت قبل از آن قافیه را رعایت نمی‌کنند و نمی‌توان نام ردیف بر آن اطلاق کرد. مانند آنچه در قصیدهٔ معروف «لَسْتُ اَدْری» ایلیا ابوماضی (۱۸۸۹ – ۱۹۵۷) شاعرمعروفِ «رابطهٔ قلمیه» دیده می‌شود که «لَسْتُ اَدْری» به صورت ردیف در پایان بعضی مصراعها تکرار می‌شود. و شبیه است به یکی از شعرهای منسوب به بایزید بسطامی که «انت» در آن ردیف قرار گرفته و قافیه‌ها عبارتند از: دمت، قلت، کنت که در حقیقت قافیه به حساب نمی‌آیند و هرچه باشد بایزید ایرانی است و ناظر به سنت ایران و اگر از لحاظ تاریخی هم نگاه کنیم آن قطعهٔ بایزید از نخستین نمونه‌های ردیف در شعر عرب است:

اَشارَ سِرّی اِلیکَ حتّی
فَنَیْتُ عنّی وَدُمْتُ اَنت
مَحَوْتُ اسمی وَرَسْمَ جِسمی
سألتُ عنی فقلتُ انت
فانتَ تَسْلو خیالَ عینی
فَحَیْثُما دُرْتُ کنتُ انت[۹]

---

۸) همان کتاب، همان‌صفحه.

۹) النورمن کلمات ابی‌طیفور، منسوب به سهلجی منقول در شطحات الصوفیه، عبدالرحمن بدوی، الجزء الاول، قاهره ۱۹٤۹ ص ۱۰۹ و برای ضبط دیگر این شعر و بیت دیگر آن مراجعه شود به ←

در مفتاح العلوم سکاکی هم می توان نمونه ای یافت که اینک از نظر اهمیتی که دارد نقل می شود، شعر از سکاکی صاحب مفتاح العلوم است:

حَتّامَ تُنْکِرُ قَدْری، اَیّهاالزمَنُ ؟
بَغْیاً وَتُوغِرُ صَدری، ایهاالزمَنُ ؟
اَما یَهِمّکَ شیءٌ غیرُ غَدْرِکَ بی ؟
ماذا استَفَدْتَ بغَدْری، اَیّهاالزمَنُ ؟
قُلْ لی اِلیٰ کَمْ اری الاحداثَ تَرشقُنی ؟
قدعیلَ صبری اَتَدْری،ایها الزَمَنُ ؟
اَریٰ بُدُوراً لاقوامٍ طَلَعْنَ لَهُمْ
اَلاطلوعَ لِبَدْری، ایهاالزَمَنُ ؟[۱۰]

که می بینیم با رعایت قافیهٔ بدری، قدری، صدری کلمهٔ «ایها الزمن»

→

حیات الحیوان الکبری از محمد بن موسی دمیری، مصر ۳۸۵/۱ که بدون نام گوینده آمده است. و ضبطِ ردیف «انتا» ست بجای «انت» و برای نمونه های دیگر ردیف بی قافیه در شعر عربی مراجعه شود به شعری با ردیف «الله» از قرن سوم یا چهارم درالموشی، چاپ بیروت، دارصادر ۱۹۶۵، ص ۲۷۸؛ و شعری از سروده های یک نفر قزوینی در مرثیهٔ ابن ماجهٔ قزوینی متوفی ۲۷۳ ه‍ ق که ردیف آن «ابن ماجه» است. مرحوم علامهٔ قزوینی به این شعر که رافعی آنرا نقل کرده، توجه کرده و می‌گوید: رافعی هم می‌گوید این (ابیات) قافیه ندارد، ولی گوید: «لکن قد یوجد مثله فی المتقدمات» بعد علامهٔ قزوینی می‌گوید: ولی باید این نکته را هم بگویم که قایل آنها محمد بن الاسود قزوینی بوده، یعنی یک ایرانی لابد بسیار بسیار بی سواد از عربیّت و ادبیات بوده است نه عربی که هرچند بی سواد و امّی هم باشد بالطبع و الغریزه سیزده مرتبه پشت سرهم قافیه را مکرّر نمی‌کند و عجب است از رافعی که این اشعار سخیف را نقل کرده. بعد قزوینی می‌گوید: ابن حجر در **تهذیب التهذیب**، ۵۳۹/۹، نقلاً از همین رافعی یک عدد از ین «اشعار» را نقل کرده است. **یادداشت های قزوینی**، ۱۰۸/۳ و نیز رجوع شود به **الصوفیة فی الهامهم** از حسن کامل الملطاوی ۱۹۷۲ ج ۳۰۱/۲ که شعری از سیدی احمد حلوانی خلیجی با ردیف «القضاء» و بدون قافیه نقل می‌کند و نیز **الکنز المدفون والفلک المشحون** از سیوطی (چاپ چهارم، مصر ۱۹۵۶) صفحهٔ ۸۳ دیده شود.

۱۰) سکاکی، **مفتاح العلوم**، چاپ مصر، ۱۹۳۷ ص ۲۷۲.

را به صورت ردیف تا پایان قطعه تکرار کرده است. شاعر ایرانی دیگری که چند قصیده و قطعهٔ با ردیف به عربی سروده است، خاقانی است. در دیوان او، قصیده‌ای ٦٨ بیتی با تجدید مطلع، به ردیف «بغداد» و قافیهٔ ماء و لقاء و هواء، وجود دارد که مطلع آن این است:

اَمَشْرَبُ الخِضْرِ ماءُ بغداد
وَ نارُموسی لِقاءُ بغداد

وی همچنین قطعه‌ای با ردیف «ارض العراق» و غزلی با ردیف «الیمن» دارد که مطلع آن چنین است:

کَم غزالٍ فی حجالِ الیمن
مُهْجَتی مَرْعیٰ غزالِ الیمن [11]

و از دیرباز اهل ادب متوجه بوده‌اند که این کار، ابداع پارسیان است و شعرای عرب نگفته‌اند مگر متأخران[12] و خاصهٔ شعرای عجم[13] است و بگفتهٔ میرشمس‌الدّین فکری، شعرای عرب ردیف را به متابعت شعرای عجم، در اواخر، اختیار کرده‌اند و ردیف، از مخترعات شعرای عجم است[14] آزاد بلگرامی گوید: در دیوان شیخ عبدالعزیز لبنانی قصیده‌ای مردفه وجود دارد که در آن می‌گوید:

بُشْراکَ یامَن بِهِ یَسْتَبْشرُ العیدُ
وَمَنْ بِهِ کل میتٍ ینشر العید

۱۱) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، صفحات ٩٥٠، ٩٦٤، ٩٦٥ دیده شود.

۱۲) کنزالفوائد، حسین محمدشاه شهاب انصاری، چاپ ١٩٥٦ مدرس ص ٢٢.

۱۳) رسالهٔ قواعد قوافی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی، تاریخ کتابت١٠٨٩ شمارهٔ ٢٩٢٤ ن ٦٩٣ فرعی ٢.

۱٤) حدایق البلاغه، میر شمس‌الدّین فکری، چاپ کلکته ١٨١٤ ص ٨ــ ٣٥٧.

وَلّیَ الصیامُ وَجاءَالعیدُ مُبتکِراً
وَحَبّذا الیومُ فیه یبکَرالعید

وی همچنین به قصیده‌ای از زمخشری (٤٦٧ — ٥٣٨) در مدح علاءالدوله والیِ خوارزم، اشاره می‌کند که ردیف آن «علاءالدوله» است:

الفضلُ حَصّلَهُ علاءُالدوله
والمَجْدُ اَثَّلَهُ علاءُالدوله[۱۵]

و همان است که رشید وطواط در حدایق السحر نقل کرده و می‌گوید: و عرب را ردیف نیست مگر محدثان که به تکلف بگویند و فخرخوارزم زمخشری را قطعه‌ای دیدم در مدح خوارزمشاه و لقب معروف او را ردیف کرده بر منوال عجم[۱۶]

قدیم‌ترین نمونه‌ای که از ردیف در زبان عربی با رعایت قافیهٔ کامل دیده‌ام این رباعیِ ابوالعباس محمّدبن ابراهیم کاتب باخرزی است از شعرای خراسان در پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم که صاحب دمیة القصر آن را نقل کرده است:

قَدهاضَ فراقُهُ قفاری، والله
واستَهْلَکَ هجرُهُ قراری، والله
اُذری الدَّمَ لیلی و نهاری، والله
لَمْ یُغْنِ عَنِ الهَویٰ حَذاری، والله[۱۷]

و حسن‌بن علی با خَرزی، پدر مؤلف دمیة القصر نیز که از شاعران پایان قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم است گفته است:

---

۱۵) سبحة‌المرجان فی آثار هندوستان، آزاد بلگرامی، چاپ بمبئی ۱۳۰۳ ص ۱۳۳.

۱٦) حدایق السحر، چاپ اقبال، ضمیمهٔ دیوان رشید وطواط، چاپ نفیسی ص ٦٩۹.

۱۷) دمیة‌القصر، ابوالحسن باخرزی، ۲/۹۲۱ — ۹۲۳.

أعطيتُك يا بَدْرُ عنانَ القلبِ
لا زِلتُ أرىٰ هواك شانَ القلبِ
لو لَم يكنِ الصَدْرُ صِوانَ القلبِ
أنزلتُک والله مكانَ القلبِ[18]

مؤلف غُصن البان، که اساس گفتارش از آزاد بلگرامی است، در باب ردیف گوید: و شاعران ایرانی ردیف را دارند که یک یا چند کلمه است که بعد از روی تکرار می‌شود و سبب زیبایی شعر است و بگونهٔ خلخالی است برای افکار (به جنبهٔ موسیقی ردیف که مثل خلخال صدا ایجاد می کند، نظر دارد.) و از رهگذر ردیف است که وزن شعر فارسی به انواع و اقسامی که حد و حصری ندارد می رسد. و در شعر عرب ردیف وجود ندارد اگرچه بعضی از ایشان به تکلف ردیف آورده‌اند اما جلوه‌ای، از آنگونه که در شعر فارسی دارد، ندارد و موجب این امر چیزی نیست جز ویژگیهای زبان. وی همچنین به دیوان مردفی به عربی از آزاد بلگرامی اشاره می‌کند[19] اینهاست نمونه های موجود از ردیف به معنی دقیق کلمه در زبان عرب که تاکنون مشاهده شده است و پیداست که تقلید از شعر فارسی است زیرا گویندگان آنها همه، یا ایرانی و یا متأثر از شعر ایرانی بوده‌اند. نویسندگان دائرة‌المعارف اسلام نیز خود به این موضوع توجه داشته‌اند و گفته‌اند ردیف بطور خاص از ابداعات ایرانیان به شمار می رود[20] در ادبیات صوفیانهٔ عرب در ادوار متأخر نمونه هایی از ردیف بی قافیه می توان یافت که آن را «دور» می خوانند مثل دور «ساقی یا ساقی» در شعر عبدالغنی نابلسی (۱۱۴۳ — ۱۰۵۰ ه. ق.) که کلی تر از

---

۱۸) همانجا، ۹۲۱/۲

۱۹) غصن‌البان، بهادر، چاپ الجوائب، ۱۲۹۶ ص ٦.

۲۰) دایرة‌المعارف اسلام، در کلمهٔ ردیف

ردیف است[۲۱] و شبیه است به آنچه، گاه، در شعرهای عربی دیوان شمس مولانا، دیده می شود، مثل تکرار «لا تظلمونا» در این غزل:

یا کالِمینا یا حاکِمینا
یا مالِکینا لا تَظلِمُونا
یاذا الفضایل زَهرَ الشمایل
سیفَ الدلایل لا تَظلِمُونا[۲۲]

ردیف در شعر سانسکریت و هندی که با زبان پارسی از یک خانواده است، وجود دارد و صاحب تحفة الهند، در بحث از قافیه — که آنرا به زبان سانسکریت تُک tuk می‌گویند. — فصلی پرداخته در باب ردیف که آنرا تُکانت tukanta می خوانند وآن را چنین تعریف می‌کند: «یک کلمه بود یا بیشتر که بعد از تک، یعنی قافیه، به یک معنی تکرار یابد و آن را به عربی ردیف گویند و وقوع آن در شعر لازم نیست و آن را محض جهت زینت کلام آورند[۲۳] وچون در کلام واقع شود تکرارِ آن در همه تُک ها — یعنی مصرعها— واجب بود و اختلاف آن به هیچ وجه جایز نیست.»[۲۴]

نکته قابل یادآوری این است که تحقیق شود آیا ردیف در سنّت دیرینهٔ شعر سانسکریت بوده یا از طریق شعر فارسی وارد شعر آن زبان شده است. قدرمسلّم این است که در یکی از کهن‌ترین ترجمه های شعر سانسکریت به عربی در قرن سوم، نمونه ای از نوعی ردیف دیده می شود. در

---

۲۱) دیوان عبدالغنی نابلسی، ج ۱۷/۱ و ج ۶۶/۲، ۳۳۳، ۳۹۵، ۳۶۱ دیده شود.

۲۲) دیوان کبیر، ج ۱۶۷/۱.

۲۳) اگر واقعاً جنبهٔ زینتی داشته باشد، با آنچه در فارسی هست، که گاه ضرورتِ زبان و فعلهای طبیعی زبان آن را به وجود می آورد، متفاوت است.

۲۴) تحفة الهند ۲۶۲/۱.

پایان نسخه ای از تاریخ جرجان[۲۵] آمده است[۲۶] که «خبر داد ما را محمد بن حمدون [به چند واسطه] که گفت: در سال ۳۳٤ در مسجد عمان از دینوری شنیدم که گفت: از ابوالحسن محرر بن جعفر شنیدم که گفت: وَجَدْتُ ببلدِ الهندِ حَجَراً منقوشاً بالعبرانیه[۲۷] ببلد سرندیب یقال اهبط آدم:

اَنا المَوجودُ فاطلُبْنی تَجِدْنِی
فانْ تَطْلُبْ سوایَ فلا تَجِدْنِی
تَجِدْنِی اینَ تَطْلُبنی عَتیداً
قریباً مِنكَ فاطْلُبنی تَجدنی
تَجدنی فی سوادِ اللیلِ عَبدی
قریباً مِنْكَ فاطْلُبنی تَجِدْنی

تا آخر این قطعهٔ مردف بی قافیه که نشان می دهد شعر سانسکریت نوعی ردیف داشته و نیز نشان می دهد که صوفیهٔ مسلمان در قرن سوم، از معارف هندی در حوزهٔ تصوف خبر داشته اند.

اصولاً چنانکه پس ازین خواهیم دید ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد اما در عربی جنبهٔ صنعت خواهد داشت و برای همین است که می بینیم ردیف مورد توجه شاعران قرار نگرفته و در ترکی نیز شکست خورده و از قرن ۱۹ به بعد شعرا ردیف را کنار گذاشته اند و البته اینکار به تأثیر شعر فرانسه بوده است.[۲۸]

---

۲۵) تاریخ جرجان، او کتاب معرفة علماء جرجان، لابی القاسم حمزة بن یوسف بن ابراهیم السهمی المتوفی سنة ٤۲۷ ه، حیدرآباد دکن، ۱۳٦۹/ ۱۹۵۰، ص ۵۱٦.

۲٦) این مطلب، در اصل نسخهٔ خطی ذیل ورق ۲۰۰ بوده است که ناشر آن را به آخر کتاب برده است.

۲۷) منظور از «منقوش بالعبرانیة» مسلماً خط سانسکریت است که الفبای آن شبیه الفبای عبری است.

۲۸) دائرةالمعارف اسلام، همان جلد، همانجا.

اما در زبان فارسی از قدیمترین روزگاران ردیف به صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب بوجود آمده باشد در ترانه‌های عامیانه ردیف را بصورت بارز و مشخصی می‌توانیم مشاهده کنیم از جمله در شعر معروف مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله که دارای ردیف است اگرچه قافیه‌های آن درست نیست:

ازختلان آمذیه
برو تباه آمذیه
آواره باز آمذیه
خشک نزار آمذیه[۲۹]

که قافیه‌ها فقط جنبهٔ صوتی و هماهنگی در مصوتها دارند و در حروف مشترک نیستند مثل دیگر قافیه‌های شعر عامیانه که پس از این دربارهٔ آنها بحث خواهیم کرد. همچنین در شعر معروف یزیدبن مفرغ تازی که بدون شک به تأثیر از شعرهای ایرانی گفته شده است:

آبست و نبیذ است
عصارات زبیب است
سمیه رو سبیذ است[۳۰]

که در این شعر قافیه‌ها بصورت مشخصتری نمایان است. در نمونه‌هایی هم که از ترانه‌های عامیانهٔ قرن هفتم باقیمانده است ردیف را بخوبی مشاهده می‌کنیم.[۳۱]

وجود ردیف در این ترانه‌های قدیمی نشان می دهد که ردیف جزئی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی است و آمیزشی که با شعر فارسی

---

۲۹) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۴۰.
۳۰) تاریخ ادبیات، دکترصفا، ج اول، ص ۱۴۴.
۳۱) نمونه‌ای ازفهلویات قزوین وزنجان و... درقرن هفتم، ادیب طوسی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، ۷/ ۲۵۱ــ ۲۷۳

دارد از جهات مختلف قابل بررسی است که تا حدودی در آینده بدان خواهیم پرداخت.

امیرخسرو دهلوی، (۶۵۱ — ۷۲۵ هـ.ق) شاید نخستین شاعر و ناقدی باشد که به گونه ای نظری نیز متوجه اهمیّت ردیف درزبان فارسی شده و در مقایسه‌ای که میان شعر فارسی و عربی کرده و فارسی را بر عربی رجحان داده است سه دلیل اقامه کرده که یکی از آنها وجودِ ردیف در فارسی و فقدان آن در عربی است. اینک عین عبارات امیرخسرو:

« به سه وَجْه شعر پارسی راجح است بر عربی:

اول: میزان شعر فارسی وزن است و درین موازنه ایشان با هم ترازو نتوانند شد زیرا که آنچه درشعر ایشان زَحْف (متن: رجف) است که اگر در شعر پارسی ما باشد، آن را ناموزون خوانیم[۳۲]. اوزانِ ما از غایت استحکام، به تفاوتِ حرفی — بلکه به تغییر حرکتی — بشکند؛ امّا نزدیک ایشان، به تغییر حرف و لفظ ازدیاد و انتقاص آن، درست باشد. این میزان که شعر پارسی راست — اگر راستی است — در عربی و عبری و غیره نباشد. کسانی که سخن دانند، دانند که این سخن از سَر تعنّت نمی‌گویم.

و حجّت دوم: آنکه اگرچه زبان عربی، از بزرگی خویش، در هر کلمه نگنجد، امّا گوینده‌ای که این زبان او را بکام است، چندان وسعتِ لفظ دارد که نتوان گفت هزار لفظ را یک معنی و یک لفظ را ده معنی هر که را صرفهٔ سخن کردن دریافت کلید خزاین بربست بروی چنان گشاده گردد. درپارسی، هر یک لفظ را زیادت معنی کم است، پس از عینِ انصاف معاینه باید کرد که طرف بربست طرق پارسیان را چه تنگ و دشوار باشد و عربیان را چه سهل و آسان.

و حجّت سیم: آن است که شعر عرب مقفّی ست و بس. اگرچه بعضی از متأخران فارسیان، درین جولان در ردیف راکب بادپایی شعر

---

۳۲) مقایسه شود با گفتار عبید: « الناموزون: شعر عربی» (ملحقات دیوان عبید، ۳۲۷).

گردانیده‌اند، امّا نزدیک عرب آن نامحمود است و عربی نیست آن را از قبیل پارسی می دارند. اکنون ما را سخن در شعری است که آن را عبارتِ «عَرَبِ عَرْبا» می‌گویند. و آن شعر ردیف ندارد و شعر پارسی مقفا و مردف است. و ردیف، پیرایهٔ شعر است که چون موقف قافیه بارآید، بیاراید. پیرایهٔ شعر عربی اگر قافیه است، آن در پارسی موجود است امّا زیوری که شعر پارسی بدارد — یعنی وشاح ردیف، که در گلوگاهِ قافیه بربسته است— ابکارِ افکارِ عرب از آن گردن نتوانند افراخت که جِیْدِ جَیِّدِ ایشان ازین حلیه (متن: حیله) خالی ست. پس مصنّف منصف را اینجا انصاف نگاه باید کرد که در شعر عرب چند عرصه می شود: اول، وسعتِ وزن دوم، وسعت لفظ سوم، ترک ردیف. معهذا معنی ایشان هرکدام که بالغ تر باشد نتواند که بر معنی آن غالب آید. و اگر نادانی را درین شبهه رود، با نادان مرا سخن نیست. امّا این دعوی با اهل معنی دارم.»[۳۳]

بعد در دنبال این بحث نتیجه می‌گیرد که برفرض در وزن و لفظ، این دو زبان مساوی شوند، مزیّتِ ردیف بهرحال برای شعر فارسی باقی می ماند که« ایشان [اعراب] را هیچ هنری در مقابلهٔ این باقی نمی ماند که با ما مساوی شوند.»[۳۴]

علت توجه ایرانیان به ردیف و عدم‌توجه اعراب بدان از جهات مختلف بیک اصل بازگشت دارد که همان مسألهٔ ساختمان طبیعی زبانست و این در دو جهت قابل بررسی است:

۱) از نظر موسیقایی.

۲) از نظر زبانشناختی.

---

۳۳ و ۳٤) مقدمهٔ دیوان **غُرَّة الکمال** امیر خسرو دهلوی، منقول در صفحهٔ ۱۷ــ۱۵ **گزیدهٔ آثار امیرخسرو** جلد اول، کابل، وزارت اطّلاعات و کلتور ۱۳۵۳ متأسفانه عبارات منقول درین چاپ غالباً غلط است.

۱ــ ازنظر موسیقایی: اگر درساختمان زبان عرب دقت شود خواهیم دید که تمام کلمات در این زبان دارای اعراب هستند و بیکی از سه اعراب فتحه و کسره و ضمه خوانده می شوند وجود همین اعرابها در پایان کلمات راهی است برای کشش پایان کلمات تا حدی که خواننده میل داشته باشد ــ مثلاً در این بیت از غزل شوقی:

وَتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الکلامِ وَخاطَبَتْ
عَینَیَّ فی لُغة الهَویٰ عَینا كِ

کسرهٔ «عیناک» را خواننده در حال عادی و همچنین بهنگام تغنی و زمزمه تا جایی که بخواهد می تواند کشش بدهد و از این رهگذر موسیقی قافیه را به کمال برساند. و می بینیم که این کسره به صورت یا درمیاید. و در این شعر ابوالعلاء معری:

اَلافی سَبیلِ المَجْدِ ما اَنا فاعِلُ
عفافٌ وَاِقدامٌ وحَزْمٌ و نایِلُ

ضمهٔ قافیه را بصورت واو تا جایی که بخواهیم می توانیم امتداد بدهیم؛ اما در این شعر انوری:

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامهٔ اهل خراسان بسوی خاقان بر

و بصورت محسوس‌تر درین غزل مولوی:

مر عاشقان را پند کس هرگز نباشد سودمند
نی آنچنان سیل است این کش کس تواند کرد بند

از آنجا که کلمات فارسی اعراب ندارد نمی توانیم هیچگونه کشش صوتی ایجاد کنیم. البته در فارسی اندکی توقف روی حرکت قبل از

رَوی می‌کنیم اما بقدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند. بهمین علّت است که برای تکمیل این موسیقی از راه دیگر که وجود ردیف است استفاده می‌شود تا حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست فزونی بخشد و موسیقی شعر را تکمیل کند. در همان وزن قصیدهٔ انوری اینک بدین غزل سعدی توجه کنید:

هر شب اندیشهٔ دیگر کنم ورای دگر
که من از دست تو فردا بروم جای دگر

بعد از «جا» و «را» آنچه می‌آید ردیف است و برای تکمیل موسیقی شعر.

۲ــ از نظر زبانشناختی: یک خصوصیت در زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست و آن عبارتست از وجود افعال ربطی که بخودی خود هیچ نقشی ندارند مثلاً در جملهٔ «زید فی الدار» در زبان عربی سه کلمه وجود دارد: زید ــ فی ــ دار اما در فارسی وقتی میگوییم زید در خانه است کلمه‌ای اضافی نیز بکار برده‌ایم که عبارتست از «است». افعال مشابه آنهم وجود دارد: بود، گشت، شد، و اگر شعر فارسی را از نظر پیدایش و تکامل ردیف بررسی کنیم خواهیم دید که ردیفهای اولیهٔ شعر فارسی هم در زبان عامه ــ چنانکه دیدیم در شعر یزیدبن مفرغ ــ و هم در شعرهای ادیبانهٔ رودکی مثل:

مرا بسود و فروریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود

و امثال آن همه جا ردیفهای ساده‌ای است از همین افعال که در طبیعت زبان شاعر بسیار است و حتی در موردی که وسط شعر است و صحبت ردیف و قافیه در کار نیست ــ می‌گوید:

سپید سیم رده بود و در و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

و بعد که شعر فارسی رو بتحول — و اگر بشود گفت تکامل — می رود به سیاق این ردیفهایی که در ساختمان زبان جنبهٔ اصلی و طبیعی دارند ردیفهای دیگری هم بوجود می آیند که گرچه از نظر دستوری به اهمیت اینها نیست اما از جنبهٔ حفظ موسیقی قافیه نقش بسیار مؤثری دارد.

نکتهٔ قابل یادآوری اینکه افعال ربطی بجز «است» که در آغاز قرار نمی‌گیرد در زبان فارسی مثل دیگر افعال می توانند در هر کجای جمله قرار گیرند و این خصوصیت در اغلب زبانها وجود ندارد و همین است که باعث توسعهٔ ردیف در فارسی شده. این دو دلیل، در مورد موفقیت ردیف در شعر فارسی و عدم توجه اعراب بدان، بنظر این بنده رسید شاید دلایل دیگری نیز باشد که بنظر نیامده است.

سودهای ردیف :

ردیف را باید یکی از نعمتهای بزرگ شعر فارسی دانست در صورتیکه بلای جان معانی و احساسات شاعر نباشد؛ زیرا از چند جهت به شعر زیبایی و اهمیت می بخشد:

۱— از نظر موسیقی: چنانکه دیدیم ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه بکار می رود و بطور قطع می توان ادعا کرد که حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی ردیف به دشواری موفق می شود و اگر غزلی بدون ردیف زیبایی و لطفی داشته باشد کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد برای نمونه دو غزل از یک شاعر در یک وزن می آوریم تا موضوع روشن شود:

غزل یک :

پیش صبا نثار کنم جان شکوفه‌وار
کو عقد عنبرین شکوفه کند نثار
ای مرد باشکوفه چه سازم طریق انس
این بس مرا که دیدهٔ من شد شکوفه‌دار
جانم شکوفه‌وار شکافان شد از هوس
چون حجلهٔ شکوفه برانداخت نوبهار
شاخ شکوفه‌دار امیدم شکسته شد
چون از شکوفه قبهٔ نوبست شاخسار
هر شب که پرشکوفه شود روی آسمان
در چشم من شکوفه‌وش آید خیال یار
هست از شکوفه نغزتر و شوخ دیده‌تر
خاقانی از شکوفه امید طمع مدار ۳۵

غزل دو:

ای باد بوی یوسف دلها بما رسان
یک نوبر از بهار دل ما بما رسان
از زلف او چو بر سر زلفش گذر کنی
پنهان بدزد مویی و پیدا بما رسان
گر آفتاب زردی از آنسو گذشته‌ای
پیغام آن ستارهٔ رعنا به ما رسان
ای نازنین کبوتر از اینجاست برج تو
گر هیچ نامه آری از آنجا به ما رسان
ای هدهد سحرگهی از دوست نامه ای
بستان، ببند بر سر و عمدا به ما رسان

---

۳۵) دیوان خاقانی، ص ٦۱۷ چاپ دکتر سجادی.

خاقانی ایم سوختهٔ عشق وامقی
عذرا نسیمی از بر عذرا به ما رسان[۳۶]

بی آنکه به جنبهٔ معنوی شعرها نظر داشته باشیم تفاوت موسیقاییِ دو شعر را بخوبی احساس می‌کنیم و می بینیم که غزل دومی بعلت داشتن ردیف از نظر موسیقایی چه اندازه غنی است. گرچه در شعر قبلی هم باید توجه داشت که موسیقی داخلی شعر مقداری از خشکی بی ردیفی شعر را از میان برده و رعایت کلمهٔ شکوفه که در هر مصراع آمده و با دیگر «سین» و«شین» های ابیات ترکیب شده خود مقدار زیادی در آهنگ شعر مؤثر است.

۲— از نظر معانی و کمک به تداعیهای شاعر: بگذریم از اینکه ردیف در یک جهت شاعر را محدود می‌کند و آزادی معانی و تخیلات را از او می‌گیرد اما از طرف دیگر باید اقرار کنیم که جهت این تداعی محدود، در طرفی که باز است، دور کرانه‌تر است و آفاق بازتری در پیش چشم شاعر می آورد که در تداعی آزاد معانی از قافیه امکان‌پذیر نیست مثلاً وقتی شاعر در قافیه، بهار، یار، نگار را — بی هیچ تقیدی از نظر لفظی — در ذهن داشته باشد اغلب مفاهیم ساده و معانی درجهٔ اولی که نخستین بار به ذهن هر شاعری می رسد تداعی می‌کند؛ ولی هنگامی که این کلمات را با یک ردیف در اختیار داشته باشد، اگرچه ردیف آزادی احساس و تخیل او را می‌گیرد، اما مجال تأمل بیشتری به او می دهد که قافیه را با آن ردیف در نظر بگیرد و مفهومی را به ذهن بیاورد. برای نمونه در این غزل صائب:

در کشاکش از زبان آتشین بودم چو شمع
تا نپیوستم بخاموشی نیاسودم چو شمع

---

۳۶) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ص ۶۵۱.

دیدنم نادیدنی مَدِّ نگاهم آه بود
در شبستان جهان تا چشم بگشودم چو شمع
سوختم تا گرم شد هنگامهٔ دلها ز من
بر جهان بخشودم و بر خود نبخشودم چو شمع
سوختم صد بار و از بی اختیاریها نگشت
قطرهٔ آبی بچشم روزن از دودم چو شمع
پاس صحبت داشتن آسایش از من برده بود
زیر دامان خموشی رفتم آسودم چو شمع
اینکه گاهی می‌زدم بر آب و آتش خویش را
روشنی در کار مردم بود مقصودم چو شمع
چون صدف در پرده‌های دل نهفتم اشک را
گوهر خود را به هر بی درد ننمودم چو شمع
مایهٔ اشک ندامت گشت و آه آتشین
هر چه از تن پروری بر جسم افزودم چو شمع
این زمان افسرده‌ام صائب وگرنه پیش از این
می‌چکید آتش ز چشم گریه آلودم چو شمع[۳۷]

مضامین و معانی‌ای که دربارهٔ شمع به ذهن صائب رسیده بیشتر از همین حالت ترکیبی قافیه و ردیف بوجود آمده شاید اگر صائب می‌خواست بطور آزاد یعنی بدون قافیهٔ سود، دود و ردیف شمع چنین اندیشه‌هایی دربارهٔ شمع داشته باشد برایش امکان‌پذیر نبود و این نکتهٔ بسیار مهمی است در بررسی تخیلات شاعران غزل‌سرا که اغلب از ساختمان ترکیبی قافیه و ردیف کمک می‌گیرند و یک سلسله معانی را تداعی می‌کنند.

البته اگر شعر را به معنی این تخیلات و این نوع مضامین بگیریم باید

---

۳۷) کلیات صائب، چاپ کتابخانهٔ خیام، تهران ۱۳۳۳ با مقدمهٔ استاد امیری فیروزکوهی، ص ۶۳۶.

سهم زیادتری برای ردیف در کار شعر قایل شویم ولی چنانکه پیش از این دیدیم شعر چیز دیگریست و این تخیلات را باید به خدمت آن گمارد. با اینهمه از نظر صرف ایجاد این نوع تخیلات — که چه بسا در شعر حقیقی بسیار مهم باشد و به زیبایی آن کمک کند— باز هم باید ردیف و نقش آنرا با دیدهٔ اهمیت نگاه کرد.

۳— از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان: یکی از نقشهای ردیف تأثیری است که در ایجاد تعبیرات خاصّ زبان شعر و توسعهٔ مجازها و استعاره‌ها دارد. مثلاً بسیاری چیزها را که در زبان معمول نمی‌توان «ریخت» خاقانی در این شعر «ریخته» است و اتفاقاً خوب و موفق از کار درآمده و می شود در نثر هم آنرا بکار برد. بی‌آنکه دیگر مسألهٔ التزام ردیف در کار باشد. مثلاً «شکر ز آوا ریخته» در این شعر:

طاق ابروان رامش گزین در حسن طاق و جفت کین
بر زخمهٔ سحرآفرین شکر ز آوا ریخته ۳۸

و یا «شنیدن باد سرد» و یا «شنیدن بانگ شش‌دانهٔ تسبیح ثریا و دم عنقا» و از همه مهمتر: از «رنگ فقر» «آواز تبرا» شنیدن در این بیت:

فقر نیکوست به رنگ ارچه به آواز بد است
عامه زین رنگ هم آواز تبرا شنوند۳۹

و ازین دست تعبیرات و مجازهای بسیار که باعث زیبایی و توسعهٔ

۳۸) دیوان خاقانی، همان چاپ، ۳۷۸.

۳۹) دیوان خاقانی، همان چاپ ص ۱۰۲. از بهشت سخن ج ۲۵۵/۲ نقل شد. در دیوان: عامه را زین رنگ آواز تبرا شنوند و در بعضی از نسخ حاشیه همان است که در بالا نقل کردیم. بهشتِ سخن از چاپ عبدالرسولی گرفته است.

قدرت زبان ادب می شود. در این تعبیرات و مجازهای خاقانی هم می توان دقّت کرد:

بر سر روضه همه جای تنزه شمرند
بر لب برکه همه جای تماشا شنوند

گرچه ممکن است بگویند منظور از دیگران، یعنی از مردم، شنیدن است اما بنظر می رسد که «جای شنیدن» را به عوض «جای دیدن» بکار برده است.

زیانهای ردیف :

زیانهای ردیف همان زیانهای قافیه است با شدت هرچه بیشتر؛ یعنی محدودیتی که قافیه ایجاد می‌کند ردیف آنرا دو چندان می‌کند و زمام اختیار را از کف شاعر بازمی ستاند و بهر کجا دلش خواست می‌کشاند. کسی اگر بخواهد شعر فارسی را از نظر ردیف انتقاد کند خود جای رسالهٔ مفصلی است و ندیدم که هیچکس از قدما یا معاصران بدین فکر افتاده باشد. گاهی بسیاری از ردیفهای قدما به‌معنی دقیق، جواب نمی دهد یعنی بی جا و حشو آمده فقط بعنوان کلمه‌ای که وجودش برای تکمیل وزن و قرینه بودن با دیگر ردیفها لازم است نه بعنوان یک کلمه که وجودش بطور مستقل مورد نیاز گوینده بوده است.دربسیاری از غزلهایی که به‌ردیف «هنوز» شعرا گفته‌اند اکثر این هنوزها یا حشو است یا با مقصود گوینده نمی خواند و هیچکس هم اینکار را مثل دیگر عیبهای متقدمان نقد نکرده است فقط در رسالهٔ انتقادی خان آرزو بر دیوان حزین یکی دو نکته در این‌باره آمده است که یادآوری آن بیمورد بنظر نمی رسد:

ز ترکتازی آن نازنین سوار هنوز
مرا غبار بلند است از مزار هنوز

مخفی نماند که یک «هنوز» در این بیت محضِ برای ردیف است مطلقاً در معنی دخلی ندارد[۴۰] و نیز در این بیت:

صف مژگان تو گر سایه به دریا فکند
خار قلاب شود در دهن ماهی ما

گوید: در مصراع ثانی لفظ ما هیچ دخل در معنی ندارد بل، مخل اصل مطلب است[۴۱] و نیز در این بیت:

لبت اکنون به فسون میبرد از هوش مرا
ورنه این باده بکام دگران است که بود

گوید: لفظ «که‌بود» در اینجا مطلق دخل در معنی بیت ندارد و زاید محض است[۴۲] گاهی التزام این ردیفها همچنانکه شاعران را به ایجاد کنایات و مجازهای زیبا وادار کرده به یاوه‌گویی نیز کشانده است از جمله در دیوان عثمان مختاری قصیده‌ای آمده است به مطلع:

چون گشادند بر جهان درِ تیغ
ملک را دستیار شد سرِ تیغ

شاعر گوید:

ضد خود را چو در بنان تو دید
دل چرا نترکید در برِ تیغ

و کسی که مجابات این قصیده را گفته و اتفاقاً قصیده‌اش در دیوان

---

۴۰) حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غزلهای او، انتشارات توس، ص ۴۷ مقدّمه.

۴۱) همان کتاب، ص ۴۲.

۴۲) این سخن آرزو محل تأمل است چه می‌توان برای «که‌بود» معنی خوب و مناسب در نظر گرفت.

مختاری ثبت شده می‌گوید (و به طنز هم می‌گوید که:)

زان دو بیت تو بس عجب نبود
که کفد دل ز ننگ در بر تیغ[۴۳]

و در همین قصیده، مختاری به اجبار التزام ردیف ناگزیر شده یک چیز را به خودش اضافه کند:

خنجر ملک تیغ باشد و باز
قلم اسعدی است «خنجر تیغ»

و معترض گوید:

خنجر و تیغ را یکی دانم
لیک هول تو هست خنجر تیغ[۴۴]

گاهی این ردیفها جنبهٔ موسیقاییْ و وزنی دارد و هیچ نقشی در معنی ندارد مثلاً در غزل مولوی: «چیزی بده درویش را» اگر تمام این ردیفها را برداریم، دست کم در اغلب موارد چیزی از مطلب کاسته نمی‌شود:

امروز ای شمع آن کنم بر نور تو جولان کنم
بر عشق جان‌افشان کنم چیزی بده درویش را
جان را درافکن در عدم زیرا نشاید ای صنم
تو محتشم او محتشم چیزی بده درویش را[۴۵]

گاهی شعرا از این التزام ردیفهای یک‌نواخت به تنگ می‌آمده‌اند و چون می دیده‌اند باید شکل قصیده را از نظر صوتی و صوری هر دو حفظ کنند فقط ردیف را مثبت یا منفی می‌کرده‌اند یا زمانش را عوض

---

۴۳) **دیوان عثمان مختاری**، به تصحیح استاد جلال‌الدّین همایی، ص ۲۶۲.

۴۴) **همان کتاب**، ص ۲۶۰.

۴۵) **دیوان کبیر مولانا**، چاپ استاد فروزانفر، ج اول ص ۱۳.

می‌کرده‌اند. البته این کاری است که خیلی کم شده و تا آنجا که این بنده جستجو کرده است یکجا در دیوان ادیب‌صابر این کار شده است و یکبار هم در دیوان کمال‌الدّین اسمعیل خلاق‌المعانی و هر دو شاعر از ناچاری این کار را کرده‌اند. ادیب‌صابر بی آنکه متذکر شود این کار را کرده است ولی خلاق‌المعانی نوعی عذرخواهی کرده است:

نیست ممکن به‌وصال تو رسد کس به شتاب
چکنم صبر کنم تا به‌مدارا برسد
وعدهٔ بوسه ز امروز به‌فردا فکنی
وای من گر نرسد بوسه و فردا برسد
بوسه‌ای را لبت از من به‌دلی قانع نیست
قصد جان کرد به‌مقصود رسد یا نرسد
این چنین عشق که من دارم از آن لب که تر است
هیچ شک نیست که این کار بدانجا نرسد [۴۶]

که می‌بینیم در دو بیت اول ردیف مثبت است و در دو بیت بعد ردیف را منفی آورده اگرچه این قطعه را در دیوان ادیب، چاپ ناصح، با علامت از یکدیگر جدا کرده‌اند[۴۷] ولی کار درستی نیست زیرا پشت سرهم بودن در کتاب و اشتراک شکلی ردیف و اشتراک قافیه و از همه مهمتر پیوستگی مضمون شعر خود دلیل اینست که این یک قطعه است و شاعر در آن بدعتی به‌خرج داده است و از تسلط معنوی ردیف تا حدی گریخته است اما جنبهٔ موسیقایی آنرا حفظ کرده است و این را باید هنری دانست نه عیبی.

در دیوان کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی نیز در این قصیده ردیف از ماضی به مضارع بدل شده:

---

۴۶) دیوان ادیب صابر ترمذی، چاپ قویم، ص ۳۰۱.
۴۷) دیوان ادیب صابر، چاپ محمّدعلی ناصح، تهران ۱۳۴۳ ص ۵۰۳.

سپیده‌دم که نسیم بهار می آمد
نگاه کردم و دیدم که یار می آمد
چو برگ گل که بباد صبا برآویزد
به باد پای روان بر سوار می آمد
ز لاله کوه نیفشاند دامن آن ساعت
که او بدان رخ چون لاله‌زار می آمد
چنان بدیدهٔ او برگماشتم دیده
که چشم از رخ او شرمسار می آمد
هر آن فریب که از عشوه بست در کارم
مرا ز ساده‌دلی استوار می آمد

بعد هنگامیکه می خواهد گـریز به مدح بزند می‌گوید:

شکسته گشت ز سر پنجهٔ کفایت او
حوادثی که گسسته مهار می آمد
ردیف شعر، دگر کردم از پی مدحش
که آنم از پی چیزی بکار می آید
برای حال ز ماضی شدم به مستقبل
که این ابام چنین خوشگوار می آید
زهی رسیده بجایی که پیش خاطر تو
همه نهان سپهر آشکار می آید [۴۸]

و تـا پـایـان قصیده ردیـف را بصورت «مـی آیـد» آورده است و ایـن خود کوششی بوده است برای رهایـی از تسلط ردیفها اگرچه این کار را دیگران پس از او نکـرده‌انـد یا اگـر کـرده‌انـد بنظـر مـن نرسیـده امـا در حقیـقت ابتکاری و هنری است و مـجالیست برای آزادی بیشتری از قید ردیفها و در عین‌حال استفاده از موسیقی خاص ردیفها. آقـا محمد کاظم واله اصفهانی (متوفی ۱۲۲۹ هـ.ق) در قصیده‌ای بمطلع:

---

۴۸) کلیات خلاق‌المعانی، کمال‌الدّین اسمعیل اصفهانی، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ ص ۱۲۲—۱۲۰.

از مردم زمانه دلا مردمی مخواه
دیوند و دیو را روشِ آدمی مخواه

پس از حدود ۲٤ بیت که با ردیف مخواه و قافیهٔ «می» سروده به تنگنای قافیه دچار شده و گوید:

واله کم است قافیهٔ «می» ازین سپس
بگذر ز «می» و قافیه دیگر ز «می» مخواه:
بوی وفا و مهر ز خلق جهان مجوی
و ز لایِ پارگین صفتِ عنبری مخواه

و قافیه را به «ری» بدل کرده و حدود چهل بیت دیگر با قافیهٔ «ری» آورده است.[۴۹]

و قبل از همه یکی از شعرای اسماعیلی قرن ششم متخلّص به حسن، در مدحِ حسن بن محمّد بزرگ امید معروف به «عَلیٰ ذِکْرِه السلام» (۵۲۰ ــ ۵٦۱ هـ. ق) خلیفهٔ چهارم نزاری قصیده‌ای دارد با ردیفِ «علی ذکره السلام» و قافیهٔ «ـاب» و پس از چهارده بیت قافیه را به «ـام» تبدیل کرده و پس از بیست بیت دیگر قافیه را به «ـار» بدل کرده و در پایان می‌گوید:

گو قافیه دو باش، بگو ای حسن بگو
ای جانها نثارِ علی ذکره السلام

و مولوی نیز در غزلی ردیف را به قافیه بدل کرده است.[۵۰]

---

۴۹) گلچینی از دیوان واله، ۱۵ ــ ۱۱۲.

۵۰) زبدة التواریخ کاشانی، بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه، ۲۰۷ ــ ۲۰۵ و آذری همین کار را در موردِ قافیه کرده از قدر و هنر به ابرار و اقرار آمده است. **بدایع الأفکار**، کاشفی، ۱٦۳ و در مورد غزل مولوی، **دیوان الشمس** ۳۰۱/۲.

تحول ردیف در شعر فارسی :

یکی از مسائل مهمی که می تواند موضوع یک تحقیق وسیع قرار گیرد، همین موضوع تحول و سیر ردیف در ادب فارسی است. گرچه در این رساله مجال آن نیست ولی در آینده شاید بتوانم این تعهد را بکنم که بصورت رساله ای این بحث را تا حدود توانایی خود بررسی کنم اما آنچه بطور اجمال در این بحث مطرح می شود هرگز نمی تواند میزان دقیق این سیر و دگرگونی بشمار رود.

چنانکه پیش از این یاد کردیم، زبان فارسی زبانی است که افعال معین در آن زیاد وجود دارد و بسیاری از جمله ها را بدون «است»، «بود»، «شد» و امثال آن نمی توان بکار برد. وجود همین افعال باعث بوجود آمدن ردیفهای ساده و ابتدایی شده چنانکه در ترانه های عوام در دورهٔ حملهٔ عرب هم این ردیفها وجود داشته مثلاً در شعر یزیدبن مفرغ.

بتدریج، با تکامل شعر فارسی، این ردیفها نیز تحول می یابند و از آن مرحلهٔ ساده و ابتدایی که فقط افعال کمکی است، تغییر شکل داده به مرحله یی می رسند که گاه نیمی از یک مصراع یا تمام آن را می‌گیرند.

در قرن سوم و چهارم ردیف شعر فارسی نیز مانند قافیهٔ آن بسیار ساده و ابتدایی است. در تمام دیوان رودکی — آنچه باقیمانده— یک ردیف دشوار فعلی یا اسمی خیلی ساده هم نمی توان یافت. ردیفهایی که او بکار برده بدین صورت است: را، مرا، است، الف اطلاق، بود، آمد، کرد، م (ضمیر)، نی (نفی)، توئی، استی (نیشابوری)، آید همی، ی خطاب[۵۱] و تقریباً ردیفهایی است که شاعر از بکار بردن آنها بصورت

---

۵۱) دیوان رودکی، چاپ مسکو ۱۹۶٤ که این فهرست را از روی آن نسخه تهیه کردیم.

طبیعی ناگزیر بوده و در گفتگوی روزانه اش همواره آنها را بکارمی برده است.

در نیمهٔ اول قرن پنجم نیز ردیفها در همین حدود است. اغلب فعلهای ساده یا ضمیر است و ردیف اسمی نداریم مثلاً در دیوان عنصری «از شصت قصیدهٔ عنصری تنها پانزده قصیده مردف است به ردیفهای: است، نیست، شود (دو بار)، بود، بر، کنی، ی (پنج بار)، الف اطلاق، اندر، ش (ضمیر) که شش ردیف فعلی و هشت ردیف حرفی و تنها یک ردیف اسمی (ش ضمیر است)»[۵۲] و از «۲۱٤ قصیدهٔ فرخی ٤۰ قصیدهٔ او با ردیف و بقیه بی ردیف است. ردیفهای او همه ساده و طبیعی و آسان است. تنها سه ردیف اسمی دارد که ضمیر است مثل: تو، او، م، و ۲۵ ردیف حرفی (یا های نسبت، مصدری و نکره) و ۱۲ ردیف فعلی مانند: آید، شود، است، داری، و باد. بنابراین او مثل بیشتر شاعران معاصر خود به ردیف توجه نداشته و اسیر تصنع و تکلف به ساختن ردیفهای مشکل و دور از طبیعت زبان نشده است.»[۵۳]

ناصرخسرو که اندکی پس از اوست در میان ۲٦۰ قصیدهٔ بلند و عالی که در دیوانش مانده این ردیفها را می بینیم که شاید برای اولین بار اسم به‌معنی دقیق کلمه را هم ردیف قرار داده است: است[۵٤]، نیست، شده است، اند، شد، محمد، کنند، باید کرد، آید، دارد، آید، شود، کند، چیست پس؟ خویش، ش (ضمیری)، شدم، کن، شده ای، کنی، استی (نیشابوری)، ای ناصبی، علی.[۵۵]

---

۵۲) پاسداران سخن، مظاهر مصفا، ص ۹۹ ج اول تهران ۱۳۳۵.

۵۳) همان کتاب، ص ۱۷۹.

۵٤) قابل یادآوری است که «است» در نظر صاحب مونس الاحرار «رابطه» بشمار می رود و نه ردیف. مراجعه شود به فصل اشعار مقفی و اشعار مردف در آن کتاب.

۵۵) دیوان ناصرخسرو، چاپ برلن، این آمار تقریبی است.

اندکی پس از آنها در نیمهٔ دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم در دیوان عثمان مختاری[۵۶] از میان ۱۲۸ قصیده این ردیفها را می بینیم که تعداد ردیفهای اسمی آن (اسم به معنی دقیق کلمه که شامل ضمیر نشود) رویهمرفته زیادتر است از آنچه پیش ازین بوده است: ترا، است، نیست، تو باد، خواهد بود، ملک باد، دارد، باد، آمد، گردد، آید، کرد، برند، کشید، شده گیر، بر، ش (ضمیر)، تیغ ملک، ملک، گل، م (ضمیر)، تو، رسانیده، (ی مصدری) نشده.[۵۷]

و می بینیم که چندین ردیف اسمی از قبیل ملک، گل، و تیغ را بکار برده است. پس از او به سنایی می رسیم.[۵۸] در میان ۲۰۰ قصیدهٔ سنایی ۱۱۰ قصیدهٔ او ردیف دارد و باقی بی ردیف است از میان ردیفهای مرکب و مصنوع و اسمی او «آتش و آب»، باید نهاد، خواهد کرد، کرده اند، چون کنم، داشتن (دو بار) کو؟ (شش بار) قابل ذکر است.

رویهمرفته نزدیک ۳۰ ردیف حرفی ۵۰ ردیف فعلی و ۲۰ ردیف اسمی ساخته است[۵۹] البته در ردیفهای غزلی او تازگی زیادتر دیده می شود از جمله: هر شب، نیست و هست، گویی نیست هست، الصبر مفتاح الفرج، داور باد، شد تا باد چنین باد[۶۰] شبت خوش باد من رفتم. ای بی وفا ای پاسبان، ای سنگدل ای پاسبان، الغیاث ای دوستان، این نیز بگذرد، علیک عین الله، علی الله.

مصحح دیوان می‌گوید: طولانی ترین و متکلفترین ردیفها در شعر

---

۵۶ و ۵۷) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی این آمار هم تقریبی است.

۵۸) این شاعران را بدون در نظر گرفتن هیچ خصوصیتی مورد بررسی قرار دادیم وگرنه شاعران مشهوری بودند که مجال بحث در ردیفهای دیوانشان نرسید، از قبیل مسعود سعد.

۵۹) رک دیوان سنایی، چاپ مظاهر مصفا، صفحه نود و هشت مقدمه.

۶۰) مطلع غزلی که این ردیف را دارد در دیوان کبیر هم آمده رک: ج ۵۵/۱ بصورت «تا هست چنین بادا.»

سنایی آمده و کسانی که سابقهٔ اینگونه ردیفها را در شعر سنایی دارند از ردیفهای خاقانی تعجب نخواهند کرد؛ زیرا ردیفهای سنایی در حد خود با آنکه زمانی قبل از خاقانی بوده از ردیفهای او بی‌تکلفتر نیست.[۶۱]

و این سخن درستی است؛ زیرا سنایی نسبت به دورهٔ خود همچنانکه از جنبه‌های معنوی و توجه به جلوه‌های عالی عرفان سبکی تازه و خاص خود دارد، از نظر آوردن ردیفهای طولانی و عجیب، بخصوص در غزلهایش، سرمشقی است برای آیندگان بخصوص شاعران متصوف و عرفان‌سرای مانند عطار و مولانا، و شخصیت او از این نظر هم کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد؛ زیرا در دیوان انوری که نیم‌قرن پس از او می‌زیسته هرگز این گونه ردیفها را نمی‌بینیم و در قصاید انوری با اینکه ردیفهای اسمی هست اما بدان طول نیست. رو یهمرفته در قصاید انوری از این نوع ردیفها داریم: شده است، گرفت، آفتاب، شکست، باد، اوفتاد، رسید، باشد، رسید، روزگار، آفرینش، ملک، طغرل تکین، گرفته، یافته، خواد[۶۲] و ضمن اینکه ردیفهای اسمی در شعر این دوره زیاد شده ردیفهای وصفی: ریخته، یافته و... هم بوجود آمده است که خود از جهاتی قابل یادآوری است.

پس از انوری، خاقانی است. در دیوان او این ردیفها را بسیار می‌توان دید: دیده‌اند، افشانده‌اند، آمیخته‌اند، برافکند، خواهم فشاند، شدنم نگذارند، بگشایید، بازدهید، میگوید، نخواهم داد، خواهم گزید، منهید، خاک، برآورم، چکنم؟ آورده‌ام، می‌گریزم، نمی‌یابم، به‌خراسان یابم، جویم، مبینام، برنتابد بیش از این، صفاهان، نخواهی یافتن، صبحگاه، مخواه، ریخته، داشته، دیده‌ام، می‌گریزم، نوپرداخته، آینه، شده، کعبه، شوم انشاء‌الله، همه، نیابی، تازه‌بینی، بگریستی و ری.[۶۳]

---

۶۱) **دیوان سنایی**، چاپ مظاهر مصفا، ص سه مقدّمه.
۶۲) **دیوان انوری**، چاپ سنگی تهران که این آمارگونه ازان گرفته شده و البته تقریبی است.
۶۳) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی، که این آمار تقریبی از آنجاست.

در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است و پس از او دیگران از همین حدود تجاوز نمی‌کنند با این تفاوت که او کاملاً از عهدهٔ ادای فکر و مضامین خود برمی‌آید و آیندگان اغلب دچار یاوه‌گویی می‌شوند بخصوص در دورهٔ صفوی که در قصیده همواره خاقانی را سرمشق قرار می‌داده‌اند.

پس از او اگر به دیوان کمال‌الدّین اصفهانی نگاه کنیم می‌بینیم ردیفهای اسمی زیادتری دارد و از نظر نوع اسمهایی که در ردیف قرار داده کمی تازگی دارد از قبیل: شکر، نرگس، پرده، بر سر، چشم، پای، شکوفه، برف، سخن، و در ترکیب‌بندی: گل، شکر، «گل و شکر»، زر، گهر، «زر و گهر»، و در ترکیب‌بند دیگر: گلزار، سرو است، غنچه، گل، و بلبل را می‌بینیم.[۶۴]

آخرین شاعری که از نظر ردیف دیوانش قابل ملاحظه است جلال‌الدّین مولوی است در غزلیات شمس. او به جنبهٔ موسیقائی ردیفها خیلی بیشتر توجه داشته و اغلب مقید نیست که چقدر آن ردیفها با موضوع مناسب است و یا لازم، مثال را:

تا چند تو پس روی به پیش آ
در کفر مرو بسوی کیش آ
در نیش تو نوش بین به نیش آ
آخر تو به اصل اصل خویش آ
هر چند بصورت از زمینی
پس رشتهٔ گوهر یقینی
بر مخزن نور حق امینی
آخر تو به اصل اصل خویش آ[۶۵]

---

۶۴) کلیات کمال‌الدّین اسمعیل، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ هـ . ق که این فهرست‌گونه از آنجا نقل می‌شود.

۶۵) دیوان کبیر، ج ۷۸/۱.

پس از این دوره دیگر تحولی در ردیف ایجاد نشده و اگر هست در همین حدود است و تقلید کار همین دسته از شاعران که یاد کردیم و بعضی ردیفها که جملات عربی است.[۶۶]

حاجب:

در دنبالهٔ بحث از ردیف یادآوری چند نکته درباب حاجب که آنهم نوعی از ردیف است بی جا نمی‌نماید. حاجب عبارتست از کلمه ای که قبل از قافیه می‌آید و به‌قول صاحب درهٔ نجفی آنرا شعرا مستحسن می‌شمارند و اینگونه قافیه را محجوب می نامند:

هر چند رسد هر نفس از یار غمی
باید نشود رنجه دل از یار دمی

و اگر این حاجب میان دو قافیه باشد در نهایت حسن خواهد بود چنانکه امیر معزی در این رباعی آورده:

ای شاه زمان بر آسمان داری تخت
سست است عدو، تا تو کمان داری سخت
حمله سبک آری و گران داری رخت
پیری تو به تدبیر و جوان داری بخت[۶۷]

عثمان مختاری این کار را با ردیف یا با حاجبِ مرکّبی: «سلطان ملك ارسلان» در یک قطعه رعایت کرده است:

---

٦٦) مانند «الصبر مفتاح الفرج» ص ۲۳۸ دیوان سنائی، فاسقنا مولوی دیوان کبیر ج اول ص ۱۳۳ و قم فاسقنیها همانجا، ج اول، ص ۱٦٦.

٦٧) درهٔ نجفی، ص ٥ — ٩٤ و نیز مراجعه شد به غیاث اللغات، ذیل حاجب که آن را نوعی ردیف می‌شمارد.

فلک از برای سلطان ملک ارسلان گراید
جز خاک پای سلطان ملک ارسلان نیابد
وگر آفتاب گویا و خرد پذیر گردد
هنر از ثنای سلطان ملک ارسلان نماید [۶۸]

و ادیب صابر نیز در قطعه‌ای گفته است:

مدحتت را خلق دایم بر زبان دارد زبر
همتت همواره سوی آسمان دارد گذر
حاسدت را با نحوست همعنان دارد قضا
ناصحت را با سعادت همقران دارد قدر [۶۹]

اما اینکار با اینکه «شعرا آنرا مستحسن» شمرده‌اند کار لغوی است و در حقیقت یکی از همان صنعتهای بیهودهٔ بدیع است که می شود آنرا نوعی التزام دانست که در حد معینی و جای خاصی قرار می‌گیرد و هیچکدام از سه خصوصیتی را که در اهمیت ردیف شمردیم ندارد ولی عیبهای آنرا دارد یعنی مانع آزادی و استقلال اندیشهٔ شاعر می شود اما هیچ زیبایی و لطفی — جز زیبایی در حد بازی با کلمه— به شعر نمی بخشد. حاجب نیز از خصایص شعر فارسی است. صاحب غصن البان گوید: و حاجب از خصایص شعر فرس است و هم او گوید که در شعر عرب نبوده و نخستین بار آزاد آن را در شعر عربی بکار گرفته است[۷۰] و آزاد خود گوید مرا قصیده‌ای است که در مطلع آن حاجب اتفاق افتاده:

نارُ الزنادِ مُذیبةٌ فولاذا
نارُ الودادِ مُذیبةٌ اَفلاذا

---

۶۸) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی، ص ۸۱.
۶۹) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم، ص ۲۸۲.
۷۰) غصن البان، ص ٦.

و ندیدم که کسی قبل از من در شعر عربی حاجب به کار برده باشد[۷۱] و چنانکه خود گفته این حاجب هم فقط در مطلع قصیده، و بر حسب تصادف، بوجود آمده است.

قابل یادآوری است که در شعر هندی و سانسکریت حاجب وجود دارد. صاحب تحفة الهند در دنبال بحث از ردیف که آن را تکانت می‌گوید، نوشته است: «تکاد، و آن یک کلمه بود یا بیشتر که پیش از تک، یعنی قافیه، به یک معنی تکرار یابد چنانکه تکانت، بعد از تک و آن را به عربی حاجب نامند و تکرار آن مستحسن بود.»[۷۲]

ردیف در انواع شعر فارسی :

اگر بخواهیم بترتیب اهمیت، موضوع را بررسی کنیم باید از غزل شروع کنیم زیرا در حقیقت ردیف جزئی از شخصیت غزل است و همانطور که پیش از این اشارت رفت غزل موفقی که ردیف نداشته باشد کم داریم و اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند چنانکه سعدی در این غزل:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران [۷۳]

که قافیه را بصورت اعنات یا لزوم مالایلزم آورده و در حقیقت نوعی

---

۷۱) سبحة المرجان، ص ۱۳۳.

۷۲) تحفه‌الهند ۱/۲۶۳.

۷۳) کلیات سعدی، چاپ علمی ۲۲۵.

ردیف را در آن لحاظ کرده است. همچنین در غزل:

چشم بدت دورای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میر قبایل[۷۴]

البته موارد استثنایی در اینجا مثل هر اصل کلی می‌توان یافت. به ترتیب پیشرفت و تکامل غزل، مسألهٔ اهمیت ردیف محسوس‌تر می‌شود و هرچه غزل کاملتر می‌شود میانگینِ ردیف بالاتر می‌رود. البته در قرن هفتم غزل بدست سعدی از نظر شکل به آخرین مرحلهٔ تکامل خود می‌رسد.

صاحب محزن‌الغرایب در باب خواجه حسن دهلوی می‌گوید: وی را در غزل طریق خاص است اکثر قافیه‌های تنگ و ردیف‌های غریب و بحرهای خوشایند ـ که اصل در شعر، خاصه در غزل، ملاحظهٔ اینهاست ـ اختیار کرده است.[۷۵]

از میان تقریباً ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی ۲۲ غزل بدون ردیف است و میانگین کار او ۱۳/٦ می‌شود.[۷۶]

در قرن هفتم سعدی در طیباتش که تقریباً ۵۸۰ غزل است ۹۰ غزل بی ردیف دارد که میانگین آن ٦/٤ می‌شود.[۷۷]

حافظ درحدود سعدی است و اندکی کم‌ردیف‌تر یعنی در تقریباً ۵۵۰ غزل او ۷۵ غزل بی ردیف دیده می‌شود که میانگین آن ۷/٤ می‌شود[۷۸].

در قرن نهم و اوایل قرن دهم بابافغانی را اگر ملاک کار قرار دهیم می‌بینیم به کمترین عدد می‌رسیم زیرا در دیوان فغانی از میان تقریباً

---

۷٤) **همانجا**، ص ۱۹۲.

۷۵) **مخزن‌الغرایب**، ج ۱/ ٦۳۱.

۷٦) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی، که این آمارگونه از آنجا تهیه شده است.

۷۷) **دیوان سعدی**، چاپ علی اکبر علمی، که این فهرست‌گونه از روی آن تهیه شده.

۷۸) **دیوان حافظ**، چاپ علمی.

۶۲۰ غزل او فقط ۱۵ غزل بدون ردیف است و میانگین در حدود ۴/۱۳ دارد که حداقل بی ردیف بودن است.[۷۹]

البته این یک بررسی اجمالی است و نمی توان هیچکدام از این شاعران را نمودار کامل دورهٔ خودش به حساب آورد ولی تا حدودی شاید بتوان چنین حدس زد و می تواند این شمارش تا اندازه ای نظر ما را دربارهٔ ارتباط ردیف با سیر تکاملی غزل تأیید کند.

در مورد قصیده نیز می توان گفت که اگرچه از نظر ردیف به پایهٔ اهمیت غزل نمی رسد اما بتدریج سیر طبیعی آن با ردیف همراه است و چنانکه دیدیم در قرن چهارم اکثر قصاید و در حدود ۷۰٪ آنها بدون ردیف بودند اما در قرنهای بعد بترتیب این نسبت کم می شود و بر مقدار قصاید مردف افزوده می‌گردد. مثلاً از ۱۵۰ قصیدهٔ خاقانی ۱۰۰ تا مردف است.[۸۰] و معدل قصاید بی ردیف او ۱/۵ است در صورتیکه از شصت قصیدهٔ عنصری[۸۱] پانزده تا مردف است و معدل آن ۴ می شود.

رباعی که از همان آغاز مردف بود و کمتر رباعی بی ردیفی — خوب و موفق— در زبان فارسی می توان یافت. رباعیهای خوب و موفق تقریباً همه دارای ردیفند البته باز هم با در نظر گرفتن موارد استثنایی. بعضی رباعیها بطوری مردف است که فقط یک کلمه برای قافیه در آن باقی مانده مانند رباعی فیض کاشانی:

با من بودی منت نمی دانستم
یا من...
تا من...

و رباعیهای دیگری در المعجم. جامی هم رباعی یی دارد که تقریباً

---

۷۹) **دیوان فغانی**، بکوشش سهیلی خوانساری، چاپ اول، که این آمار از آنجاست.

۸۰) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی.

۸۱) **پاسداران سخن**، ص ۹.

تمام کلمات آن ردیف است:

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تن در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تا کی چشمم سرشک حسرت ریزد
اندر غم هجر و دل به دیدار تو خوش [۸۲]

قطعه ها وضعشان متفاوت است و حکم قاطع نمی توان بر آنها صادر کرد.

در مورد مثنوی باید یادآور شد که در موارد لازم یعنی جاهایی که شعر احتیاج به موسیقی بیشتری داشته از ردیف بیشتر استفاده کرده اند[۸۳] مثلاً: در مثنوی مولانا در قسمت آغاز کتاب که جنبهٔ شعری وعاطفی فوق العاده ای دارد از ۵۰ بیت ۱۳ بیت آن بی ردیف است و در مواردیکه مطلبی را می خواهد منظوم کند بی آنکه به جنبه های عاطفی و شعری توجه داشته باشد اغلب از این میزان یعنی زیادی ابیات مردف کاسته می شود و مثلاً در تفسیر حدیث ان الله خلق الملائکة و رکب فیهم العقل الخ[۸۴] و تفسیر آیه ای پس از آن در میان پنجاه بیت، سی و هفت بیت آن بی ردیف است و موارد این شمارش و بررسی که بی هیچ توجه قبلی و محاسبهٔ خاص انتخاب شده نشان می دهد که در مثنوی نیز شاعران استاد و بزرگ جایی که خواسته اند از موسیقی کلام برای تأثیر در عواطف و احساسات خواننده استفاده کنند نقش عجیب و مؤثر ردیف را نادیده نگرفته اند و از آن سودها

---

۸۲) حدایق البلاغه، شمس الدّین فکری، ص ۳۵۸.

۸۳) مولانا قاسم کاهی در رسالهٔ قافیه نوشته که شعرا گفته اند در غزل ردیف زیب است و در مثنوی عکس آن مراجعه شود به تذکرهٔ هفت آسمان تألیف مولوی آغا احمدعلی احمد، چاپ کلکته ۱۸۷۳ص ۳ (افست تهران، ۱۹۶۵ کتابخانهٔ اسدی.)

۸۴) مثنوی مولوی، چاپ میرخانی، ص ۳۶۱ دفتر چهارم.

جسته اند در خمسهٔ نظامی نیز این خصوصیت دیده می شود مثلاً در داستان غزل خواندن مجنون برای لیلی[۸۵] که موضوع جنبهٔ غنایی و عاطفی دارد در ۵۰ بیت کمتر از ۱۵ بیت بی ردیف است ولی در قسمت اول کتاب در برهان بر حدوث آفرینش[۸۶] در پنجاه بیت بیش از ۲۰ بیت بی ردیف است.

در مورد پیوستگی ردیف و موضوع و پیوستگی قافیه و ردیف از نظر ساختمان صوتی باید دقت شود و این نکته، گاهی، از نظر بلاغی سخت قابل دقت است مثلاً در این قصیدهٔ دکتر حمیدی:

درخت زرد شد و آسمان به قیر نشست
هوا دژم شد و دیماه جای تیر نشست

و قصیدهٔ احمد کمال:

بهار آمد و گل طرف جویبار نشست
بنغمه مرغ خوش آوا به شاخسار نشست

قافیه و ردیف در قصیدهٔ اول از نظر صوتی مناسبتر انتخاب شده است و در قصیدهٔ دوم، بعکس، هماهنگی میان حرکات مصوتهای قافیه با مفهوم ردیف دیده نمی شود زیرا مصوت ای در قصیدهٔ اول خود یکنوع حالت فرود آمدن و آرامش را که با نشستن سازگار است می رساند در صورتی که در قصیدهٔ دوم کشش آ در شاخسار یکنوع حالت حرکت بسوی بلندی را می رساند و با نشست که در ردیف قرار گرفته بدرستی نمی خواند بلکه با آن نوعی تضاد دارد.

---

۸۵) خمسهٔ نظامی، از روی چاپ وحید، امیرکبیر، ۱۳۳۵ ص ۵۷۶.

۸۶) همان کتاب، ص ۴۳۶.

اما از نظر موضوعی نیز باید به مسألهٔ هماهنگی ردیف و مفهوم شعر توجه شود یعنی شاعر در انتخاب ردیف به‌تناسب موضوع باید دقت زیادی نشان دهد از جمله قصیدهٔ بسیار عالی خاقانی در رثای فرزندش به‌مطلع:

صبحگاهان سر خوناب جگر بگشایید
ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید[87]

که تکرار بگشایید در پایان ابیات گرفتگی خاطر و عقدهٔ بسته در گلوی شاعر را که هر لحظه در فشار و اضطرابش قرار داده نشان می دهد و از خواننده طلب گشایش این گره زندگی و این عقدهٔ بسته را می‌کند.

---

۸۷) دیوان خاقانی، ص ۱۵۸.

قافیه اندیشم و دلدارِ من
گویدم : مندیش جز دیدار من.

جلال الدّین مولوی



نقدِ قافیه اندیشی

ناگفته پیداست که قلمرو شعر وسیع‌تر از آنست که تا مرز قافیه‌ها تصور شود. این اندیشه که قافیه را از ذاتیات شعر بشماریم — گرچه در ایران اندکی و در عرب بیشتر— طرفدارانی داشته است، اما همیشه هوشیاران و اهل نظر قافیه را بعنوان یک نیروی خارجی که به کمک شعر می‌آید می‌شناخته‌اند و بر اثر تحولات و دگرگونیهایی که در افکار ناقدان و اهل شعر از چندین قرن پیش از این راه یافته است موضوع قافیه و حدود رابطهٔ آن با ماهیت شعر بسیار مورد نظر قرار گرفته است.

بعضی آنرا نپسندیده‌اند و سد راه آزادی احساس و عواطف شاعر پنداشته‌اند و گروهی معتقد بوده‌اند که هنر یک شاعر فقط هنگامی به‌مرز کمال و پختگی و تأثیر می‌رسد که بتواند با وجود این دشواریها باز هم به مسیر خود ادامه دهد وگرنه شعر بیرون از آفاق همین محدودیتها و مشکلات جز یک نثر ساده و بی ارزش چیز دیگر نیست و هنرمند و شاعر کسی است که بتواند در برابر این دشواریها احساسات و تأملات خود را هرچه زیباتر و مؤثرتر بیان کند.

والت ویتمن، می‌گفت: «کیفیت شاعرانه در وزن و قافیه نیست، کیفیت شاعرانه در زندگی و بسیاری چیزهای دیگر و در درون آدمی است.»[1] بعضی از شعرا هم قافیه را چنان دشمن می داشتند که مانند الوار آنرا کنسرت وحشتناک برای گوش خران[2] خواندند. میلتون شاعر بزرگ انگلیسی نیز ارزشی برای قافیه قائل نبود و آنرا «جرنگ جرنگ مشابه در پایان مصارع» می نامید[3] و حماسهٔ بزرگ خود را که بنام بهشت گمشده Paradise Lost است بدون قافیه منظوم کرد و حتی قافیه را یک تزیین افراطی بیجا می شمرد که باعث زشتی و بدقوارگی شعر می شود.[4]

در شرق این عقاید افراطی دربارهٔ قافیه تا این اواخر وجود نداشت و اگر گاه شاعری به‌تنگ می آمد و از لب‌ریزی احساسات خود را نمی توانست در چهارچوب قافیه‌ها بیان کند می‌گفت: قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر. ولی با اینهمه از رعایت آن در شعر سرباز نمی زد. نخستین شاعر و ناقد عرب که در قرن اخیر نقشهای قافیه را با دیدی کاملاً انتقادی مورد بررسی قرار داده است، شاید، سلیمان البستانی (۱۸۵۶— ۱۹۲۵) مترجم ایلیاد هُمِر بعربی باشد که در مقدّمهٔ خویش بر ایلیاد نکته‌های مهمی را درین باب یادآور شده است.[5]

تقید عرب به قافیه و اینکه شعر بدون قافیه شعر نیست بیشتر از ایرانیان است زیرا در زبان ایشان قافیه اهمیت بیشتری دارد و ابن رشیق می‌گوید شعر تا قافیه نداشته باشد شعر شمرده نمی شود و حتی در این باره بعضی معتقدند که شعر اگر مُصَرَّع شد در مفهوم شعر داخل تراست؛ زیرا

---

1) *Leaves of Grass.*

۲) مکتب‌های ادبی، صفحهٔ ۳۳۲.

3) *Poetry As Experience* P. 191.

4) *Literary Appreciation.* P. 118.

۵) سلیمان البستانی والالیاذة از جوزف الهاشم بیروت، دارالکتاب اللبنانی، الطبعة الثانیة، ۱۹۶۰ ص ۱۵۰.

قافیهٔ بیشتری دارد[۶] و در حقیقت درجهٔ شعریت شعر را به میزان قافیه های آن وابسته می دانند.

البته بسیاری از اهل ادب عرب هم— بگذریم از فلاسفه و اهل منطق— قافیه را از لوازم ذاتی شعر نشمرده اند و معتقدند که امری عارضی است؛ زیرا معتقدند که قافیه چیزی جز بپایان رسیدن عبارت موزون نیست[۷] و از تعبیر بعضی از ادیبان عرب چنین دانسته می شود که قافیه را همچون جامه ای بر اندام عروس شعر می شمرده اند.[۸]

رو یهمرفته از دو سوی افراط و تفریط که بگذریم خواهیم پذیرفت که اگرچه قافیه درجوهر شعر نقشی ندارد ولی در مرحلهٔ تأثیر بخشی و زیبایی آن نقشها دارد که بجای خود مورد بررسی قرار گرفته است.

بی هیچ گمان حالت و اندیشهٔ یک شعر که الهام می شود همراه با نوعی وزن است ولی قافیه هرگز این خصوصیت را ندارد و عنصری است که در مرحلهٔ پس از وزن و در حقیقت برای تکمیل آن و تنوع بخشیدن بدان به شعر می پیوندد. اگرچه شعرهای بی قافیهٔ زیبایی بخصوص در ادب فرنگ سروده شده است، با اینهمه مردم علاقه مندند که شعر را با قافیه بشنوند. ممکن است تصور شود که این یک عادت است اما اگر در کشور ما یک عادت باشد در زبانهای دیگری که از قرنها پیش از این شعر بی قافیه دارند چرا این طرز فکر وجود داشته باشد و ما می بینیم که اکثر ناقدان خود بدین موضوع نظر دارند.[۹]

در مورد اینکه ممکن است قافیه سد راه احساسات و عواطف و تخیل شاعر بشود نیز بحث های بسیار رفته است. از جمله میلتون در مقدّمهٔ بهشت

---

۶) العمده، ابن رشیق ج اول ص ۱۵۱.

۷) مفتاح العلوم، سکاکی ص ۲۴۲.

۸) زهرالاداب، ج اول ص ۱۳۹.

9) *Literary Appreciation*, P. 118.

گمشدهٔ خویش معتقد است که قافیه مزاحم است و هیچ لذتی ایجاد نمی‌کند و شاعران توانا در منظومه های برجستهٔ خود آن را طرد کرده‌اند.[۱۰]

دکتر هشترودی[۱۱] می‌گوید: «روشن است که قافیه و بحر سد راه و مشکل عظیمی برای بیان هنرمند است و اگر هنرمند اندیشه و احساس خود را می توانست در قالب نثر بیان کند بهتر ادای معنی می‌کرد ولی رمز آفرینش شعر و وجه امتیاز آن در همین نکته است که شاعر توانا و هنرمند (به معنی واقعی) آنست که با وجود همین حدود و قیود بیان خود را به بهترین و زیباترین صورت ادا کند. بطوریکه غالباً شعر هنرمندی چون حافظ را اگر بخواهند به نثر برگردانند زیباتر و رساتر از شعر وی نخواهد شد زیرا بیان معنی حیات حق شاعر است همچنان که بیان کیفیات حیات حق زیست‌شناس.»

شاعران خود نیز به اهمیت این مشکلات و لطفی که ایجاد می‌کنند توجه داشته‌اند. وردزورث می‌گوید: دشواریهایی که بر سر راه شاعر در کار نظم آن اثر بوده... در خواننده احساسی مرکب از غبطه‌ای سودمند — که در تخفیف غمهایی که همیشه احساس می‌کنند مؤثر است— بوجود می آورد[۱۲] و والری از او خوشتر می‌گوید که: «شاعر کسی است که دشواریهای همراه هنر در او موجد افکار تازه‌ای شود و شاعر کسی نیست که دشواریها افکار تازه را از او سلب کند» و آندره موروا در دنباله این سخن والری می افزاید که: شاعر کسی است که بکوشد بوسیلهٔ کار مداوم بر همهٔ دشواریها پیروز گردد.[۱۳]

پل والری عقیده داشت که اگر شعر کاملترین و خالص‌ترین هنرهاست

---

۱۰) مجلهٔ سخن، سال سوم، ص ۴۳.

۱۱) مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران، شماره ۱— ۲ سال پنجم ص ۶۰.

۱۲) قشور ولباب، زکی نجیب محمود، ص ۳۹.

۱۳) آندره موروا، من از شعر سپید سر درنمی آورم، سخن دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.

از این روست که قهراً باید قیود متعدد گوناگونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد شاعر را وادار می‌کند که از میان ازدحام انبوه «افکار» و «استعارات» که در روحش موج می زند و از میان مبتذلات گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت برگزینند[۱۴].

یکی از ناقدان اروپائی می‌گوید: آنها که قافیه را مورد اعتراض قرار می دهند می‌گویند این عمل خود وسیلهٔ مصنوعی ای است برای اینکه آهنگ شعر را ظاهر سازد. آنها معتقدند که شعرا باید از قافیه صرفنظر کنند و خوانندگان سعی کنند که بتوانند مفاهیم شعر را بدون قافیه هم درک کنند. با اینکه این یک استدلال ارزنده است و بنفع روح شعر و خواننده تمام می شود، ما نمی توانیم این سخن را بپذیریم؛ زیرا قافیه بخودی خود طبیعی است و بیشتر چیزهای طبیعی برای کسانیکه آنها را استخدام می‌کنند بوسیلهٔ قرارداد جریان پیدا می‌کنند. دلیلی نیست که چرا شعر نباید قافیهٔ قراردادی داشته باشد؛ زیرا شعر را برای بیشتر خوانندگان زیباتر و جالب‌تر جلوه می دهد و هم از آن نظر که یک تزیین طبیعی به آن اضافه می‌کند.[۱۵]

البته موضوع قافیه و پایهٔ اهمیت آن در شعر زبانهای مختلف، متفاوت است. در شعر فرانسه اهمیت آن بیشتر از انگلیسی و ایتالیایی است. ولتر می‌گفت: «ایتالیاییها و انگلیسیها ممکن است از قافیه چشم بپوشند... هر زبانی صفت مشخصی دارد ما (فرانسویان) احتیاجی اساسی داریم به اینکه اصوات معینی در جای معین تکرار شود تا شعر ما به نثر مشتبه نگردد. همان طرز خواندن شعر در ایتالیایی و انگلیسی کافی است که هجاهای بلند و کوتاه را مشخص کند و همین نکته بی آنکه محتاج قافیه باشد آهنگ شعر را نگه‌می دارد. ما که در ظاهر خود هیچ یک از این

---

۱۴) مکتب‌های ادبی، ص ۲۳۱.

15) *Literary Appreciation*, P. 125.

خصایص را نداریم چرا از آنچه طبیعت زبان بما بخشیده است نیز دست برداریم»[۱۶] همین مخالفت‌ها و دفاع‌هاست که سرانجام مسألهٔ شعر سپید را در اروپا بوجود آورد و امروز در کشور ما نیز کم و بیش مطرح است. شعر سپید blank Verse شعری است که دارای وزن است اما قافیه ندارد مانند شعرهای میلتون شاعر بزرگ انگلیسی در بهشت گمشده.[۱۷]

البته باید یادآور شوم که شعر سپید در کشور ما دارای مفهوم دیگری است چنانکه شعر آزاد هم جز معنی اروپایی خود مفهومی گرفته است. شعر سپید در ایران به شعری گفته می شود که از وزن و قافیه هر دو می‌گریزد و بوجود هیچ کدام از این دو نیازی احساس نمی‌کند. احمد شاملو در این باره می‌گوید: شعر سپید از وزن و قافیه از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند اما از آن محروم است گویی شکنجه دیده‌ای سربزیر است که می خواهد عریان بماند تا چشم های تماشاگران داغهای شکنجه را بر تن او ببینند و راز سربزیری او را دریابند. و می‌گوید: به گمان من شعر سپید خیلی به‌زحمت می تواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان بر سر آنست که شعر سپید نمی تواند شعر شمرده شود حق با ایشان است و بکار گرفتن کلمهٔ شعر، از برای نامیدن آن، حتی از سر اجبار نیز نبوده است همچنان که کلمهٔ «بودا» در «بوداپست» و لاجرم مردم «شهر بوداپست» داعیهٔ بودایی‌گری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.[۱۸]

در شعر امروز اروپا و بخصوص انگلیس. قافیه اگرچه آن تداول پیشین را از دست داده است با اینهمه متروک نیست و از قافیه با تجدید نظری در انواع آن شاعران هنوز کمک می‌گیرند و بر زیبایی شعر خویش و

---

۱۶) وزن شعر، دکتر خانلری ص ۸.

17) *Literary Hand - Book*. P. 26.

۱۸) مجلهٔ اندیشه و هنر، فروردین ۱۳۴۳ ویژه ا. بامداد ص ۹ — ۱۵۸.

تأثیر آن می افزایند البته در شعر جدید بخصوص توازن assonance مورد نظر است؛ یعنی فقط هم آهنگی مصوتها هنگامیکه صامتها در نمونهٔ صداها نقش کمتری دارند[۱۹] با اینهمه باید گفت که هیچ دسته از شعرا تاکنون مانند شعرای روزگار ما شعر بی قافیه نسروده اند و این طغیانی است که در برابر قافیه های سست قرن نوزدهم بوجود آمده است[۲۰] اما در برابر این طغیان، شعر تجربه های توفیق آمیزتری حاصل کرد. الیوت در مقدمه ای که بر مجموع اشعار پاوند Pound نوشته است میان نظمی که جنبهٔ محاوره ای و سخن گفتن دارد، با نظمی که جنبهٔ تغنی و سرایش دارد، فرق قائل می شود... این بخوبی نشان می دهد که شعر غنایی به همان خوبی و زیبایی که بر اساس سنتها ممکن است بوجود بیاید می تواند بر شیوهٔ سخن گفتن موزون بی قافیه نیز بوجود آید.[۲۱]

چنانکه دیدیم و شنیدیم نقدهائی که بر قافیه در شعر اروپایی می شود و نکته هایی که در باب آن گفته می شود از نظر موانعی که در راه شاعر و شعر بوجود می آورد، چندان نیست که درباب قافیهٔ شعر فارسی و عربی باید گفته شود؛ زیرا این مانع ها با صورت شدیدتری و با نیرویی به مراحل بیشتر از آنچه در شعر اروپایی دارند در برابر شاعران ایرانی و عرب قرار دارند و چه مایه زیانهایی که به شعر وارد می‌کنند که در اروپا مطلقاً مطرح نیست و ما اکنون به بررسی و طرح این مسائل در شعر فارسی و گاه عرب (به علت بعضی پیوستگی ها که شعر این دو زبان از نظر بعضی خصوصیات دارند) می پردازیم. بی آنکه بخواهیم هنر شگفت آور قافیه را در شعر منکر شویم.

نخستین مسئله که تمام نقص ها و بدبختیهای شعر از آن سرچشمه می‌گیرد مسئلهٔ قافیه‌سنجی است، یعنی نخست در نظر گرفتن قافیه و

19) *Poetry* by E. Drew P. 276.

20) *Ibid*, P. 39. 21) *Ibid*, P. 39.

آنگاه سرودن شعر. در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتابهای فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعر بگویی نخست قافیه‌ها را در نظر بگیر، و ابن رشیق قیروانی می‌گوید: بهتر است که شاعر اگر قافیهٔ شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.[۲۲]

و صاحب عیارالشعر می‌گوید: باید اول مضمون را به نثر بیندیشد و الفاظ و قوافی و وزن مناسبش را آماده کند، هرگاه بیتی مناسب آمد بنویسد همینطور بیت بیت با اندیشه در قافیه‌ها بگوید بی‌آنکه شعر را مرتب کند ابیات را، با تفاوتی که از نظر نسبت به هم دارند، همانگونه بنویسد. وقتی ابیات زیاد شد و معنی کامل، با ابیاتی دیگر، آنها را به هم مربوط کند. بعد با دقت در آن بنگرد... اگر با قافیه‌ای که قبلاً ساخته مضمونی به ذهنش رسید که از اولی بهتر بود بسازد و اولی را ازبین ببرد یا در آن تصرفی کند و برای آن قافیه‌ای که مناسب معنیش باشد پیدا کند[۲۳] و همین دستور است که صاحب المعجم در کتاب خود آورده است.[۲۴] از دیرباز دستور ادیبان به شاعران این بوده است که فهرستی از قوافی را در نظر بگیرند و بر کاغذی بنویسند آنگاه از میان آنها چیزهایی را که بکار می رود برگزینند و بقیه را دور بریزند ولی ابن رشیق می‌گوید: باید تمام را — از خوب و بد— جمع کرد تا بتوان هنگام عمل از میان آنها انتخاب کرد و این کاری است که ماهران فن می‌کنند[۲۵] و ابوهلال عسکری چنین دستور می دهد که: هرگاه بخواهی شعر بگویی معانی رادرذهن خود حاضر کن، وزن و قافیهٔ مناسبی پیدا کن، زیرا بعضی معانی در قوافی خاصی

---

۲۲) العمده، ابن رشیق، ج اول، ص ۲۱.

۲۳) عیارالشعر، ابن طباطبا ص ۵—٦.

۲٤) المعجم، ص ٤٤٧.

۲۵) العمده، ابن رشیق ج اول، ص ۲۱۱.

جای می‌گیرند یا بهتر سروده می شوند.[۲۶]

صاحب المعجم نیز همین دستور را می دهد[۲۷] با اینهمه می‌گفته اند: باید شعر در فرمان تو باشد نه اینکه تو در فرمان او باشی[۲۸] و پیداست که با پذیرش سخن پیشین ایشان این حکم چنان بود که کج دار و مریز! زیرا در صورتی که قوافی و فهرست کلمات آن بخواهد بر ما تسلط داشته باشد ما دیگر از خود چندان اختیاری نداریم مگر در کلیات موضوع و پیداست که در یک شعر چه مایه ریزه کاریها و نکته هاست که شاعر باید در گزارش آن آزادی کامل داشته باشد.

این دستورهای ادیبانه است که مسیر شعر فارسی را به دنبال شعر عربی آنچنان راکد و بی جنبش کرده است و شعر را به صورت یک عمل هندسی و ریاضی درآورده است که شاعر هیچ اختیاری از خود نداشته است؛ زیرا وقتی قوافی را پشت سرهم در برابر خود نوشت روی زمینهٔ انفعالی و سلسلهٔ تداعیهایی که از خواندن شعر قدما در مغز خود دارد به همان آفاقی که ذهن آنها متوجه شده می‌گراید و اگر خیلی بخواهد از خودش هنری نشان دهد در همان مضامین و فکرهایی که آنها از کلمات قافیه تداعی می‌کرده اند، تصرفاتی می‌کند و به خیال خودش مفاهیم جدیدی در شعر طرح می‌کند. در این باره نیما می‌گوید:

> در شیوهٔ قدیم [که براساس قانون تداعی مفاهیم شعری، از فهرست کلمات و قافیه ها، استوار است. م.] سازنده وزنی را بدون لزوم داشتن قدرت هنری (در شناختن وزن) در نظر می‌گیرد، فقط هنر بسیار

---

۲۶) الصناعتین، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۹.

۲۷) المعجم، شمس قیس رازی، ص ٤٤٧.

۲۸) العمده، ابن رشیق ج اول. ۱۱۱.

بچه‌گانه‌اش این است که از آن خارج نشود و بعد بدون جد و جهد شعرش را — که چندان مربوط به خود او نیست— به آن وضع وفق داده و می‌سازد مثل اینکه جدول ضربی را از بر کرده و پس می‌دهد. شبیه به یک عمله که با قالب معین تند تند خشت می‌زند. با وضع بیحالی که در شعرای زبردست قدیم ما نبوده است و در او که دلقک است هست و به کمک طبع «موزون» خود (که نتیجهٔ شنیدن آهنگهای موزیکی است) اینکار را انجام می‌دهد مثل کندن گور برای خودش و دیگران و خواندن نماز برای تحصیل آخرت و مسلکی شدن به خیال پول و درجه بپاس اینکار و قافیه هایی که با شعور انسان ابتدایی برای کارش قبلاً تهیه کرده نه خود را بلکه هستی هر صنف از مردمی را که با او زندگی می‌کنند با خود باخته و غلام و فرمانبردار وزن و قافیه‌های «بیجا منزل» شعرش شده است. افکار و مقاصد مغز سبکسر و راحت او بی‌جلوه و تجسم مانده‌اند. چه بسا که آنها را در ضمن دست به دست کردن خروارها قافیه یا نبود قافیه و یا کج و کوله کردن آن از دست داده و زیر آوار کاری — که خودش نمی‌دانسته چه بوده است— مانده و دست در گریبان افکار و مقاصد مخالف با خود زده است.[۲۹]

همین نکتهٔ اخیری که نیما بدان اشارت کرد یکی از مسائل مهم است که درباب تسلط قافیه بر اندیشهٔ شاعران باید مورد بررسی قرار گیرد زیرا چه‌بسا که قافیه آنهارا وادار بگفتن سخنانی کرده است که خود بدان

---

۲۹) نیما یوشیج، دو نامه، صفحه ۷۳.

اعتقاد نداشته و یا واقعیت (منظور واقعیت علمی و فیزیکی یا فلسفی نیست همان واقعیتی که در هستی شعر لازمست) نداشته است و ما پس از این دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت. بی هیچ گمان قافیه ها بر سراسر وجود اکثر شاعران شیوهٔ کهن تسلط داشته اند مگر چند چهرهٔ استثنایی که معلوم نیست اگر آنها می خواستند این قوانین و سنت ها را نادیده بگیرند و آزادی بیشتری از نظر شکل احساس کنند چه چیزهایی در شعرهاشان مطرح می شد که ما امروز از آن بی خبریم. اندیشهٔ حافظ درچه آفاقی سیر می‌کرد؟ شاید بعضی پیدا شوند که بگویند هیچ تفاوتی نمی‌کرد همین سخنانی را می‌گفتند که گفته اند.

اما این سخن جای تردید است زیرا اگر به خود این افراد با همان ذهنهای محدود مراجعه شود، اگر خود اهل شعر باشند اقرار خواهند کرد که اگر قافیه نبود دنیای فکر آنها تغییرهای فراوان می دید. شاید تصور شود که این از ضعف یک شاعر است که قافیه سد راه او شود؛ اما در عین حال که این مسئله را می پذیریم نمی توانیم قبول کنیم که شاعر هرچند نیرومند باشد وقتی بخواهد درچهارچوب قافیه ها — آنهم به شکلی که در شعر فارسی و عربی وجود دارد بخصوص در شکل قصیده— قرار گیرد تمام آنچه را که احساس می‌کند بتواند در شعرش بیاورد و آنچه را که در اندیشه و تأملات ذاتی او نیست و با جانش نیاویخته در شعرش نیاورد. یکی از متأخرین شعرای اصفهان در زمینهٔ مدح که زمینه ای است مبتذل، می‌گوید:

موجه است شها عذر من که در مدحت
نجست قافیه زین بیش، طبع قافیه جو[۳۰]

همین مسئلهٔ قافیه اندیشی و شیوع آن سبب شده است که اغلب

---

۳۰) دیوان سینا اصفهانی (مصطفی قلی خان کرونی) چاپ ۱۳۲۷ ص ۷٦.

افرادی فهرست این قافیه‌های بیجان و مرده را در کتابهایی تنظیم می‌کرده‌اند تا کار این قافیه سنجان و ناظمان آسانتر باشد.[۳۱] حتی در دوره‌های ابتذال شعر فارسی نمونه‌های خنده‌آوری ازاین کار قافیه سنجی داریم که یادآوری یک نمونه‌اش بی‌مناسبت نیست. در تذکرهٔ تحفهٔ سامی می‌نویسد: مولانا غیاث قافیه: مولدش هرات، وجه تسمیهٔ او اینکه هر غزل و قصیده که می‌گفت چندان که قافیه داشت (دراصل: نداشت) می‌گفت اگرچه غزل صد بیت می‌شد و اگر دیگری قافیه‌ای پیدا کردی که او نگفته بود او زر می‌داد و می‌خرید، و داخل شعر خود می‌ساخت و اصلاً مقید به معنی نبود.[۳۲]

ازجملهٔ این کارها کاری است که حبیش تفلیسی درقرن‌ششم کرده است و به نام ترجمان القوافی شهرت دارد. در این کتاب نویسنده یا گردآورنده تمام قافیه‌هایی را که در هر حرفی وجود دارد جمع‌آوری کرده است[۳۳] و نسخهٔ آن موجود است. دیگران نیز کارهایی در همین حدود کرده‌اند و اصولاً فرهنگ‌نویسی فارسی در قدیم بیشتر بر همین اساس استوار بوده است که کلمات هم قافیه را پشت سرهم می‌نوشتند مثلاً فرهنگ لغت فرس اسدی و معیار جمالی سه بخش لغت کتاب اخیر از قافیهٔ شعرهایی

---

۳۱) اگر گفتهٔ هرمان‌اته را بپذیریم شاعری بنام محمد عصار که منظومه‌ای هم بنام «مهر و مشتری» داشته کتابی نوشته با عنوان «الوافی فی تعداد القوافی» که بنا به گفتهٔ هرمان‌اته مهمترین کتابی درین فن است و نسخهٔ منحصربفرد آن در کمبریج موجود است. رک: تاریخ ادبیات فارسی، هرمان‌اته ترجمهٔ دکتر شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷ ص ۲۵٤.

۳۲) تذکرهٔ تحفهٔ سامی، چاپ وحید دستگردی، ص ۱٦۱.

۳۳) فرهنگ ایران‌زمین، ج پنجم شماره ٤ مقالهٔ ایرج افشار درباب بیان‌الصناعات حبیش تفلیسی و دیگر آثار او. و از متأخران کتاب معاون‌الشعراء، یعنی گنجینهٔ قوافی، مرتّبهٔ یوسف—گجرات، گجرات پرنینگ پرس بدون تاریخ، که نوعی فرهنگ قوافی شعر فارسی است.

که در مدح شاه شیخ ابواسحق گفته اند گردآوری شده است[۳۴] و این کاریست که کم و بیش در زمان های دیگر وجود دارد و شاعران و ناقدان فرنگی بدان اشاره کرده اند از جمله مایاکوفسکی که می‌گوید: «سردبیر خواهد گفت: شعر شما خوبست... قافیه های اشعار شما بادیکسیونر قافیه های روسی تألیف ابراموف مطابقت می‌کند...»[۳۵] و همچنین در فرانسه و انگلیسی نیز از این دست کتابهایی وجود دارد. و غالب فرهنگ های رایج انگلیسی ضمیمه ای بعنوان فرهنگ‌قافیه Vocabulary of rhymes دارند[۳۶] و از کتابهای تخصصی این مبحث در زبان انگلیسی یکی کتاب جان واکر است که بعنوان فرهنگ قوافی در ۱۷۷۵ چاپ شده است[۳۷] ومسئلهٔ قافیه سنجی عیب دیگری را نیز درپی دارد که نه تنها ناظمان و شاعران کم استعداد را فراگرفته بلکه بر اکثر شاعران ایران و عرب تسلط دارد و آن موضوع استقلال ابیات هر قصیده است که به ظاهر حسنی می نماید و قدما هم آنرا جزء شرایط خوبی شعر می شمرده اند اما باعث پریشان گویی و سخنان ناساز گفتن می شود. و ما در این باره به تفصیل بحث خواهیم کرد.

استقلال ابیات و نقد آن:

به دشواری می توان در عربی قصیده‌ای را یافت که در آن تا پایان یک موضوع مطرح شده باشد. از نمونه های اندک آن قصیدهٔ تَأَبَّطَ شَرّاً است:

---

۳٤) واژه‌نامهٔ فارسی، بخش چهارم معیارِ جمالی، ویراستهٔ دکتر صادق کیا.

۳۵) مایاکوفسکی، همان مقاله.

۳٦) از جمله برای نمونه: *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary* (1967) P. 1182 - 6.

37) John Walker: *Rhyming Dictionary* 1775.

اِنَّ بالشِّعْبِ الذی دُونَ سَلْعٍ
لَقَتیلاً دَمُه مایُطَلُّ

که در اصالت آن و در جاهلی بودنِ آن جای بحث است و خطیب تبریزی دلایل سبک شناسی و قانع کننده ای از خلف بن احمر دراین باب نقل می‌کند.[۳۸]

و یا قصیدهٔ بدیع الزمان همدانی که سرایندهٔ آن بهرحال یک نفر ایرانی است:

اَفاطِمُ لَو شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ
وَقَد لاقی الهِزَبْرُ اخاكَ بِشْراً [۳۹]

حتی رثا اغلب شامل موضوعات دیگری است غیر از صفات و مناقب مرثی له. اصولاً ساختمان قصیدهٔ عربی به خودی‌خود کمک می‌کند به تعدد موضوعات؛ زیرا هر بیت به تنهایی قائم بذات است و اغلب هر بیت از ماقبل و مابعدش مستقل. و در شعر عربی اگر دو بیت به یکدیگر ارتباط نحوی داشته باشند عیب شمرده می شود (تضمین، موقوف معانی) و همین استقلال لفظی انگیزهٔ استقلال معنوی است. معنی این سخن این نیست که هر بیتی موضوع جداگانه ای دارد؛ بلکه مقصود این است که شاعر هنگامی که می خواهد از موضوعی به موضوع دیگر گریز بزند طبیعت شعر عربی او را در این راه کمک می‌کند؛ به علاوه، التزام یک موضوع با التزام قافیه چندان امکان‌پذیر نیست؛ زیرا تغییر موضوع باعث می شود قوافی تازه‌ای که متناسب موضوع جدید است ایجاد شود؛ اما اگر یک موضوع را التزام کند قوافی مناسبی نخواهد یافت؛ مثلاً اگر بخواهد دریا را وصف کند وقتی سلسلهٔ قافیه به ۲۰ــ ۳۰ رسید التزام قافیه باعث چند گونگی مضمون می شود.[۴۰]

---

۳۸) دیوان الحماسة، شرح العلامة التبریزی ۱/۳۴۲.

۳۹) المقامات، بدیع الزمان همدانی، چاپ سنگی ۲۹۶ ص ۸۰.

۴۰) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران ص ۱۵۱.

این نکته ایست که ناقدان معاصر عرب آنرا به خوبی دریافته اند و درباره اش سخنها گفته اند و اصولاً تمام اهل ادب از دیرباز چنین می پسندیده اند که ابیات شعر مستقل باشد و جدا جدا... [۴۱]

ابن رشیق می گوید گروهی می پسندند که بعضی از ابیات به بعضی پیوسته باشد ولی من استقلال ابیات را می پسندم و اگر جز این باشد (در نظر من) نقص شمرده می شود مگر در موارد خاصی مثل قصه ها و امثال آن. [۴۲]

و این مسئلهٔ استقلال و تجزیهٔ قسمتهای مختلف یعنی مصرعهای شعر در عربی به اندازه ای پر اهمیت تلقی می شده است که حتی استقلال نیمی از مصرع یعنی ربع یک شعر را هم می پسندیده اند و آن را از مدارج هنر شاعر می شمرده اند چنانکه در اغانی آمده است که معاویة بن بکر باهلی می گفت که من به حماد راویه گفتم علت توفیق و پیشرفت نابغه در شعر چیست؟ گفت به علت این است که به یک بیت او می توان بسنده کرد حتی به نیمی از بیتش نیز می توان اکتفا کرد و به نیمی از مصرع — یعنی ربعی از یک بیت— او هم می توان اکتفا کرد مانند این بیت او:

حَلَفْتُ فَلَمْ اَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيْبَةً
وَليسَ وَراءَ اللهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ

که هر نیمه ای از بیت از آن نیمهٔ دیگر بی نیاز است [۴۳] و ثعلب ابیات «مرجله» را که تمام اجزاء بیت به یکدیگر اتصال معنوی داشته باشند دورترین انواع شعر از عمود بلاغت می شمارد مانند این بیت:

---

۴۱) نقدالشعر، نسیب عازار ص ۱۴۲.

۴۲) العمدة، ابن رشیق ج ۱/ ۲۶۲.

۴۳) اغانی، چاپ بیروت، ۱۹۵۷ ج ۱۱ ص ۸.

لو کُنْتُ اَعْلمُ انَّ آخرَ عَهدِ کُم
یَومُ الرَحیلِ فَعَلْتُ مالَم اَفعَلُ [۴۴]

این نوع پسند بطور کلی باعث شده که ناقدان هرگز به حالت ترکیبی یک شعر توجه نکنند و مقداری هم از این عدم توجه نتیجه این بوده است که اغلب ناقدان عرب علمای دستور زبان و نحو بوده‌اند که شعر را بدیدهٔ یک شاهد نحوی یا لغوی می‌نگریسته‌اند فقط از این رهگذر بوده است که شعرها را مورد نقد قرار می‌داده‌اند و برای آنها در موضوع مورد نظرشان همواره یک بیت کافی بوده و به بعد و قبل آن کاری نداشته‌اند و هرچه قصیده شواهد بیشتری می‌داشت از نظر آنها جالب‌تر می‌نمود[۴۵] و این استقلال ابیات به حدیست که باعث شده است در نقل قصاید روزگار جاهلیت از نظر ترتیب میان راویان اختلاف باشد.

دربارهٔ فلسفهٔ وجودی این وحدت ابیات ناقدان معاصر عرب بحث‌های بسیاری دارند که اینک با گزارش مختصری اشارت‌وار از آن می‌گذریم چرا که به مبحث اصلی ما ارتباط بسیار دارد و یک جهت عمدهٔ آن مربوط بوجود قافیه است، چنانکه خواهیم دید. بگذریم از اینکه این خصلت کلی هنر مشرق است:

۱ــ محیط زندگی عرب: بی‌تنوع بودن زندگی صحرایی و یک‌نواختی مشاهدات عرب در محیط صحرا، یعنی در حقیقت آنچه می‌دیده باعث یکنواختی قافیه‌ها شده است. در این باره یکی از ناقدان عرب می‌گوید: بدون‌شک ساختمان اجتماعی عرب بهترین تفسیرکنندهٔ وحدت ابیات قصیده است؛ زیرا همان وحدتی که در قبیله هست در شعر نیز وجود دارد. همانطور که قبایل فراوان در هیچ چیز جز خون با یکدیگر

---

۴۴) دکتر محمد مندور، النقدالمنهجی عندالعرب، قاهره، مطبعهٔ نهضت ص ۲ــ ۳۷۱.

۴۵) فی‌اصول الادب، احمد حسن الزیات، ص ۹ــ ۴۶.

وحدت ندارند، ابیات قصیده نیز که مجموعه ای از همین وحدت هاست هیچ ارتباطی جز بوسیلهٔ قافیه ندارند. وحدت هر بیت از مجموعهٔ عناصر متشکله بوجود آمده چنانکه هر قبیله ای از افرادی. همانطور که قبیله وحدت متکرر اجتماع بدوی است بیت نیز وحدت متکرر در قصیده است[۴۶] از سوی دیگر محیط جغرافیایی و افق صحرا نیز در این وحدت بیتها احساس بیکرانگی را تفسیر می‌کند و این خصوصیت و جوهر هنرهای اسلامی است و پیش از این دیدیم که ویژگی تکرار را نیز تفسیر می‌کند. همچنین در پرتو این بحث می‌توانیم وحدت آثار هنری را هم تفسیر کنیم. وحدت ساده یا وحدت پیچیده که از چندین عنصر بوجود آمده است که هرکدام از دیگری استقلال دارند و جز امتداد زمانی و مکانی هیچ چیز دیگر آنها را به هم پیوند نمی‌دهد.

شک نیست که آدم صحرا گرد صحرانشین جز دایرهٔ افق چیزی نمی بیند و این دایرهٔ پیوسته و بزرگ را احساس می‌کند بی آنکه بتواند به آخر آن برسد و از هر طرفی برای آن کرانه ای بجوید. از هر سو همان دایره را می بیند از شمال و جنوب و چپ و راست. منظره ها دگرگون می‌شود و این دایره همچنان با ابعاد مساوی گسترده است. از این روی اعراب امتداد را نتوانستند احساس کنند زیرا امتداد از احساس دو طرف بوجود می‌آید مثل خط مستقیم و در صحرا خط مستقیم وجود نداشت و افق دایره شکل بود و آدمی مرکز این دایره. این احساس بی کرانگی دایره در ذهن اعراب نقش بسته بود و همه جا دایره می دیدند و از همین نظر بود که قصیده همچون سفری بود که چندین اقامتگاه در فاصلهٔ آن باشد و هر اقامتگاهی یک خصوصیت و خاصیت معین داشته باشد یا بهتر است بگوییم مجموعه ای از ابیات بود، و هر بیتی دایرهٔ مستقلی که در حقیقت

۴۶) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، عزالدّین اسماعیل، ص ۱۴ — ۳۱۳.

یک اقامتگاه بشمار می‌رفت. توجه به قصیدهٔ معلقهٔ امرءالقیس و حارث بن حلزه این معنی را در خصوص طبیعت ساختمانی قصیدهٔ عربی تأکید می‌کند.

بازگشت وحدت ابیات به همان افق دایره‌وار صحرایی است[۴۷] شعر عربی احساس امتداد نمی‌کرده است زیرا شاعر احساس چنین محیطی که به شکل خط مستقیم باشد نمی‌کرده است بلکه دایره می‌دیده است و به هر جا که می‌رفته است باز خود را در همین دایره می‌دیده است و از همین رهگذر است که یک معنی هرگز امتداد پیدا نمی‌کرده زیرا دایره طبعاً امتداد ندارد برخلاف خط که در یک جهت امتداد می‌یابد.[۴۸] اصولاً برای یک شاعر عرب هستی در این دایره‌های مشابه تکرار می‌شد و این تکرار جز تکرار وحدتهای مستقل نبود. از سوی دیگر نیز محیط عربی صحرا را می‌توان در مسئلهٔ وحدت ابیات قصیده مؤثر دانست چنانکه یکی از ناقدان معاصر می‌نویسد: «ناقدان امروز قصیدهٔ عربی را انتقاد می‌کنند که «وحدت» ندارد و می‌گویند: اگر بسیاری از ابیات آنرا حذف کنیم نقصی بدان وارد نمی‌شود. آنها فراموش کرده‌اند که عربها وحدت قصیده را در جهت وزن و قافیه مورد نظر قرار داده‌اند زیرا عنایت ایشان به موسیقی و آهنگ بیشتر از توجه به معانی و خیال است. بنابراین، قصیده، چنانکه بنظرمی‌رسد تکه‌تکه نیست بلکه عربها بیشتر به موسیقی آن توجه کرده‌اند و با آوردن هر قافیه آهنگی را احساس می‌کرده‌اند که توالی قطعات را با نظم خاصی حفظ می‌کرده است و بی‌سبب نیست اگر گاه‌گاه سخن از یک بیت به میان می‌آید چنانکه می‌گویند اشعر بیت قالتها العرب یا امدح بیت.»

---

۴۷) اگرچه دایره نوعی احساس وحدت هم ایجاد میکند.

۴۸) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، ص ۸– ۲۶۷.

شاعر عرب به علت اهمیتی که به موسیقی شعر می دهد[۴۹] از وحدت معنی برکنار مانده و به وحدت وزن و قافیه بسنده کرده است و کلمات زبان نتوانسته است این دو وحدت را در شعر او ایجاد کند.[۵۰]

۲ــ اُمّی بودن عرب: می دانیم و پیش از این بحث کردیم که در محیط های امی و ناخوانا همواره سعی در این است که گفتارها کوتاه و موجز باشد تا زودتر به حفظ سپرده شود و در خاطر بماند زیرا در جایی که کتابت رایج نباشد عبارات طولانی و دراز را نمی توان حفظ کرد ناگریز بالطبع این گرایش در ذات عرب بود که آنچه را می خواست بگوید در کوتاهترین عبارتها بازگو می‌کرد همین نکته نیز در شعر عرب تأثیر کرد و باعث شد که هر مطلبی را در یک بیت تمام کنند.[۵۱]

۳ــ مهمترین موضوع که شاید از همهٔ این دلایل مسلم‌تر نیز باشد موضوع قوافی و به اصطلاح ناقدان کلاسیک عرب، عمود شعر است توجه به عمود شعر باعث می شود که شعرا از خود ابتکاری نشان ندهند و در همان راهی که عمود شعر برای شاعر ترسیم می‌کند محدود بمانند[۵۲] و یکنواختی مضامین و تشبیهات و موسیقی شعر عرب را که بعضی مانند احمد امین نتیجهٔ محیط صحرا می دانند ناقدان دیگر به همین مسئلهٔ عمود شعر برمی‌گردانند و مسئلهٔ سرقات را نیز بعضی از همین رهگذر تفسیر می‌کنند[۵۳] چنانکه خواهیم دید.

---

۴۹) در همین رساله راجع بعلت اهمیت دادن عرب به موسیقی شعر بحث شده است بدانجا رجوع شود.

۵۰) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس ص ۱۹۶.

۵۱) الاسس الجمالیة، ص ۳۴۱.

۵۲) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ص ۱۹۳.

۵۳) همان کتاب، ص ۱۹۴.

این تسلط قافیه بر اندیشه و احساس شاعران، گذشته از اینکه استقلال فکر و آزادی تأمل را از ایشان گرفته است باعث شده است که در شعر عرب اصولاً حماسه و شعرهای بلند و چند صد بیتی بوجود نیاید و زبان عرب با این آمادگی عجیب از داشتن حماسه محروم بماند. اگرچه دربارهٔ نبودن حماسه در ادب عرب بحثهای بسیار کرده‌اند و جای یادآوری یک یک آن نظرها نیست اما آنچه که مورد توجه همهٔ ناقدان بوده و تقریباً قولی است که جملگی برآنند این است که چون قافیه در قصیده مجال شاعران را تنگ می‌کند فضایی که بتواند حماسه در آن بوجود بیاید ایجاد نمی‌شود، قالب مثنوی هم که در عرب توفیق نیافته است (برعکس فارسی) گویا از آنجا سرچشمه می‌گیرد که این قالب در عربی اصالتی ندارد و جنبهٔ تقلیدی دارد و ما دربارهٔ این موضوع پس از این بحث خواهیم کرد.

چنانکه دیدیم این شرایط مختلف و بویژه، همین مسئلهٔ تسلط قافیه‌ها و رعایت عمود شعر، باعث شده است که یک قصیدهٔ عربی از نظر تعداد ابیات هم محدود بماند. بگذریم از اینکه همان ابیات محدود هم هر کدام داری موضوعی و سخنی هستند. اصولاً قصیده که عالیترین و اصیل‌ترین شکل شعر عربی است و به قول ناقدان عرب بارزترین مظهر شعر عرب بشمار می رود[۵۴] این التزام قافیه‌ها آنرا محدود به حدود ۶۰ — ۷۰ بیت کرده است و اکثر بزرگان شعر عرب قصایدشان از ۴۰ — ۵۰ تجاوز نمی‌کند چنانکه قصاید متنبی چنین است و ابوتمام و بحتری هم از این حد تجاوز نکرده‌اند[۵۵] و بجز ابن الرومی که بعضی از قصایدش تا

۵۴) التوجیه‌الادبی، طه حسین و دیگران ص ۱۵۷.

۵۵) همان کتاب، ص ۱۵۰.

۴۰۰ بیت می رسد هیچ یک از شعرا تا این حد نتوانسته اند قصاید خود را طولانی کنند[۵۶] بسیاری از شعرا کوشیده اند که شعر خود را به ۱۰۰۰ بیت برسانند اما اینکار باعث شده است که قوافی آنها اغلب مضطرب و دور از استعمال باشد.[۵۷] این خصایص که ذاتی زبان عرب بود گریبانگیر شعر فارسی نیز شد و ایرانیان با پذیرفتن شکل قصیده همان گرفتاری ها را که اعراب داشتند برای خود درست کردند بگذریم از اینکه قالب مثنوی را هم در کنار داشتند که برای موضوعات داستانی و حماسی آمادگی بسیار داشت؛ اما شکل قصیده که بی هیچ گمان پدیدهٔ محیط صحراست بر شعر فارسی به میزان بسیاری فرمانروایی حاصل کرد و میدانی شد برای مدح و ستایش امیران و خانان و دیگر زورمندان. البته به استثنای چند مورد خاص مانند ناصرخسرو. در این باره یکی از مستشرقین می نویسد: رابطهٔ زیاد نزدیک با فرهنگی که از بیابان سرچشمه گرفته بود روحیهٔ ایرانی را «صحرایی» کرد وقدرت کامل این روحیه فقط از راه زبان بومی ایران میسر شد. در هیچ رشته ای از ادبیات این قضیه بیش از شعر— که هم اکنون به بحث در بارهٔ آن خواهیم پرداخت—صدق نمی کند. ذوق اعراب درشعر را می توان در قصیده خلاصه و تحسین کرد. قصیده یعنی چکامه ای که در آن قصد و یا منظوری است و مرکب از ۱۰۰ بیت یا بیشتر بوده است... هر بیت واحد مستقلی بوده و جولانگاه دانش و کمال و استادی در سخن و میدانی بوده که برای تخیل پرحرارت شاعرانه کم و برای تقلید و اغراق و غلو و بلاغت لفظی فراخ بوده است.[۵۸]

بعد بحث می کند که ایرانیان قالب قصیده را از عرب گرفتند و...

---

۵۶) النقدالادبی، احمد امین ص ۲۳۶.

۵۷) التوجیه‌الادبی، ص ۱۵۷.

۵۸) ا. ج. آربری میراث ایران، ص ۳۳۲.

بگذریم. تنها فایده‌ای که از این تنوع مضامین قصیده حاصل شده است این است که در آن هنگام که شاعران هدفی جز مدح نداشتند تعدد موضوعات خود وسیله‌ای بوده است برای اینکه در نظم تنوعی ایجاد کند با حفظ غرض اصلی که مدح است.

با این امکانات شاعر توانست که مقداری وصف و غزل و حکمت و امثال آن در شعر بیاورد...

روی همین جهت است که چنانکه دیدیم در یک قصیده می‌توان بسیاری از ابیات را برداشت و یا جای آنها را با یکدیگر عوض کرد چنانکه هیچ زیانی هم به شعر نرسد همانطور که ابن طباطبا دستور می‌داد[۵۹] این پریشانگویی شاعران محدود به شاعران مداح نیست حتی افراد متفکری مانند ابوالعلاء معری هم بدست‌انداز این پریشانگویی‌ها افتاده‌اند؛[۶۰] و امروز ناقدان معاصر بر کار او در همین باب خرده‌هایی می‌گیرند که این سخنان او را هیچ چیز دیگر جز سلسلهٔ قافیه‌ها و اوزان بیکدیگر پیوند نمی‌دهد[۶۱] و این مسئله را ناقدان اروپایی نیز با همه محدودیتی که سلطنت قافیه در شعر ایشان دارد متوجه شده‌اند و بعضی یادآورند که شاعر— با حفظ وحدت قافیه— مشکل است بتواند اصالت و خوبی شعر را حفظ کند[۶۲] زیان عمده‌ای که از موضوع وحدت ابیات و رعایت عمود شعر، به شعر عرب و در دنبالهٔ آن به ادب فارسی رسیده است محدودیت افق کار شاعران است که از دایرهٔ تقلید پیشینیان و معانی متداعی ایشان از قافیه‌ها تجاوز نکردند احمد امین می‌گوید: از نمودارهای

---

۵۹) الاسس الجمالیة، ص ۳٤۳.

۶۰) درباب نقد معرّی از قافیه مراجعه شود به النقد واللغة فی رسالة الغفران، از دکتر امجد الطرابلسی. مطبعة جامعة سوریة ۱۹۵۱ ص ۱۱۳ به بعد.

۶۱) احمد الشایب، ابحاث و مقالات، ص ۱۷٤.

۶۲) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ص ۲۶۵.

فراوان غلبهٔ عنصر تقلید بر ادب عرب یکی این است که تمام ملتهای عرب شعرشان بهم شبیه است، با اینکه از نظر تاریخ و محیط جغرافیایی با هم فاصله دارند.

ادب اندلسی شبیه ادب مصری است و باز هر دو شبیه ادب عراقی اند و به دشواری می توان میان شعرها از این نظر تفاوتی تشخیص داد. شاید به سبب این است که همه پیرو یک دین اند و این دین همه را به احترام عرب دعوت می‌کند و در نتیجه وادار به تقلید اسالیب ایشان می‌کند[۶۳] اما این گفتهٔ او محل تردید و تأمل بسیار است و بهتر آنست که موضوع را بهمان مسئلهٔ مورد بحث یعنی تسلط قافیه‌ها و عمود شعر برگردانیم. در ادب فارسی نیز چنین است و بگفتهٔ یکی از شاعران معاصر شاعر ایرانی کهن در جندق و بیابانک و دیگر نواحی کویر، بهار را چنان وصف می‌کرد که در ساحل سرسبز خزر و جنگلهای رنگ رنگ مازندران[۶۴] و این نبود جز اینکه او خود را بدست شکل شعر سپرده بود و یا اصلاً احساس اصیل نداشت و هر چه قافیه‌ها پشت سرهم تداعی می‌کردند — و این تداعی هم بر اثر زمینهٔ انفعالی‌ای بود که از خواندن آثار قدما داشت— در همه یکسان بود، شعرها هم بطور ریاضی واری بیک نتیجه می رسید. محمّدمصطفی هداره در این‌باره سخنی دارد که نسبت به شعر فارسی نیز تا حدوی تطبیق می‌کند. وی می‌گوید: توجه عمود شعر به جزئیات بی آنکه اسرار زیبایی فنی را شامل باشد میدان بدعت را — در غیر جزئیات تعبیر— در ادب عرب محدود کرد و آن را در دایرهٔ معانی جزئی و حدود صنایع لفظی محصور کرد از این نظر است که بیشتر شعرهای عربی قالب‌هایی تکراری است در میدان عمومی قصیده و از همینجاست

---

۶۳) النقد الادبی، احمد امین ص ۲۵۱.

۶٤) فریدون توللی، مقدمهٔ رها.

که سرقت در ادب عرب سرچشمه می‌گیرد زیرا عمود شعر راههای سخن گفتن را در مجال های محدود محصور کرده است و شاعران را واداشته است که نیروی خودشان را متوجه معانی جزئی کنند و یا متوجّه صنایع لفظی و اینجاست که در دست اندازی که باید بیفتند می افتند و معانی جزئی و صنایع لفظی توارد می شود و شیوهٔ بیانشان بهم نزدیک می شود امری که عمود شعر جزئیات آنرا ترسیم کرده است، بی آنکه خودشان — اغلب — قصد تقلید داشته باشند.[۶۵] در نقطهٔ برابر این عقیده بعضی از ناقدان نظری دیگر دارند معتقدند که قضیه عکس این است و می‌گویند: قصیده با همان حد متوسط طول برای بیان اغراض شعر عربی که شاعران داشته اند کافیست زیرا موضوعاتی که ایشان بدان پرداخته اند نیازمند بیشتر از یک قصیدهٔ متوسط نبود.

بعضی معتقدند که همین محدودیت قصائد عربی باعث شده است که شاعران عرب به موضوعات درازدامن مانند داستانهایی که به چندین هزار بیت نیازمند است نپردازند و این عدم توجه محصول محدودیت شعرشان بوده است اما می توان گفت که عکس این موضوع نیز می تواند صادق باشد که محدودیت موضوع باعث محدودیت شکل قصاید شده باشد و اگر شاعران عرب می خواستند که دربارهٔ موضوعات طولانی سخنی بگویند نظامی دیگر در قوافی بوجود می آوردند که محدودیت نداشته باشد.[۶۶]

این مسئلهٔ محدودیت فضای شعر که از عمود شعر سرچشمه می‌گیرد باعث شده است که شعر را برای فهم سهل و آسانتر کند زیرا روح برای آن آماده‌تر است یعنی در حقیقت متوقع این نوع معانی است. اما تأثر روح در برابر این نمونه های محدود، اندک اندک ضعیف می شود زیرا کثرت الفت و طول عهد باعث ضعف احساس می شود و یا به مرحلهٔ ناخودآگاه

---

۶۵) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ۱۹۱.

۶۶) التوجیه الادبی، ص ۱۵۰ شماره ۲.

می رسد.[۶۷]

ابن اثیر با توجه به همین محدودیت مجال قصیده و قافیه های پی درپی در عربی است که می‌گوید: عجم بر عرب تفضیل دارد زیرا فردوسی ۶۰/۰۰۰ بیت شعر گفته و شاهنامه کتابیست که نمونهٔ عالی فصاحت است و این نوع شعر در عربی، با همه گسترش آن، یافت نمی شود با اینکه لغت عجم مثل قطره ایست در مقابل دریایی در نسبت با زبان عرب[۶۸] و این نکتهٔ مهمی است که متأخران از ناقدان عرب هم خود متوجه آن شده اند که اغلب مسئلهٔ عدم‌وجود حماسه را در ادب عرب نتیجهٔ همین مجال تنگ قافیه های پی درپی می دانند بخصوص که قالب مثنوی در این زبان توفیق چندانی بدست نیاورده است اگرچه علت اصلی را هنوز بطور مسلم نمی توان بازشناخت و بدرستی پاسخ گفت.[۶۹] گرچه بعضی احتمال داده‌اند که شاید عرب قصه های منظومی داشته است که چون تاریخش از حوادث بزرگ چیز مهمی نداشته آن قصه ها فراموش شده اند.[۷۰]

ولی می توان گفت که به علل ذیل حماسه مطلقاً درادب عرب وجود نداشته است: نخست آنکه قبایل از یکدیگر جدا بودند و پیداست که حماسه براساس احساس ملی بوجود می آید و تبلور این احساس در ضمیر آدمی هنگامی است که جامعه ها در بوتهٔ یک ملیت قرار گیرند و افراد احساس کنند که از چه قومی هستند و زندگی قبیلگی این امکان را ندارد. دیگر اینکه هیچ جنگ ملی در تاریخ ایشان بوجود نیامده است. دیگر مسئلهٔ سطحی بودن دین آنها در دورهٔ قبل از اسلام است. در اغلب حماسه ها یا در تمام آنها دین یکی از عناصر بزرگ است در حالیکه عرب

٦٧) ابن زیدون ص ٤٧٠.

٦٨) ابن اثیر، المثل السائر، ج ۲/ ۹ – ٤١٨.

٦٩) القصص فی ادب العرب، محمود تیمور ص ٥٣.

٧٠) ابحاث ومقالات، احمد الشایب ص ٢١٤.

نسبت به ادیان خود چندان ایمانی نداشتند. دیگر محدودیت افق است که از محیط خود هرگز پا بیرون ننهادند و هرگز خیالشان اوج نگرفت و این خود از ارکان حماسه است. دیگر اینکه عرب هرگز در یک نقطه استقرار نداشتند و شعر حماسی هر ملت پس از روزگار استقرار آنها بوجود می آید.

دیگر — که عمده است — مسئلهٔ کیفیت شعر عرب است که عنایت شاعر به جنبهٔ غنایی محض بوده است و اگر گاه گاه شاعری می خواست قصه ای را در ضمن قصیده ای بیاورد بطور طولانی نمی آورد و همین عنایت به الفاظ او را وادار می‌کرد که از این حد تجاوز نکند و یک شعر عرب از ۱۰۰ بیت اغلب تجاوز نمی‌کرد و قصائد معلقات را عرب از همین نظر بنام «مطولات» هم می خواند که در نظرش طولانی جلوه می‌کرد.[۷۱] همین مسئلهٔ عمود شعر و محدودیت مجال شعر عرب که خود سنتی شده است باعث شده که عرب این استقلال ابیات و تسلط قافیه‌ها را با شدت بسیاری همیشه محافظت کرده و از همین رهگذر مسئلهٔ پیوستگی ابیات را عیب می شمرده است. چنانکه دیده‌ایم اغلب ناقدان و اهل بدیع در این زبان شعرهای موقوف معانی را (که تضمین در آن هست) عیب می شمردند مثلاً ابن معتز بر امرؤالقیس ایراد می‌گیرد که دو بیت او چنین بیکدیگر پیوند دارند[۷۲] و ابوهلال عسکری این کار را «قبیح» می شمارد[۷۳] و قدامة بن جعفر نیز بر این شعر عُرْوَةُ بنُ الوَرْد:

فلو کالیَومِ کانَ عَلیَّ اَمْری
وَمَنْ لـك بالتَدَ بّرفی الامورِ
اِذن لَمَلَکْتُ عِصمَةَ ام وهب
عَلیٰ ما کانَ مِنْ حَسَكِ الصُدُورِ

---

۷۱) فن الشعر الملحمی، احمد ابوحاقه، بیروت ۱۹۶۰ ص ۵ — ۷۳.
۷۲) ابن المعتز و تراثه، ص ۵۵۷.
۷۳) الصناعتین، ابوهلال، ص۳۶.

ایراد می‌گیرد که معنی بیت نخستین تمام نمی‌شود مگر به بیت دوم[۷۴] و در کتاب دیگرش هم اینکار را به صراحت از عیوب می شمارد[۷۵] اما ناقد هوشیاری مانند ابن اثیر که زاویهٔ توجه او به زیباییهای سخن جز اندیشه های ناقدان دیگر است عقیده‌ای خلاف این دارد و می‌گوید: اینکه بعضی تضمین اسناد را عیب دانسته اند در نظر من درست نیست زیرا فرقی وجود ندارد بین دو بیت شعر یا دو فقره از کلام که بهم متصل باشند زیرا شعر هر لفظ موزون مقفیٰ است که مفهومی را برساند و کلام مسجوع، لفظی است که مقفا باشد و فرقشان فقط در وزن است از آن جمله قول امرؤالقیس:

فَقُلْتُ لَهُ لمّا تَمَطّیٰ بِصُلْبِهِ
وَاَرْدَفَ اَعجازاً وناءَ بکَلکَلِ
اَلا ایّها اللیلُ الطویلُ اَلا اَنْجَلی
بصبحٍ ؟ وما الاِصباحُ منكَ باَمْثَلِ[۷۶]

و در ادب معاصر عرب شاعران بعلت تحولی که در کیفیت شعری بوجود آمده است این موضوع را عیب نمی شمارند بلکه نوعی حسن بشمار میرود چنانکه این ابیات:

خَیَّم اللیلُ فَوق رَکْبِ
اَثْقَلَتْهُم رحالُ حُبِّ
لیسَ یَدْرونَ ایَ دَرْبِ
یَنتهی باللقاء وقلبی

---

۷۴) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ۱۳۰.
۷۵) قدامة بن جعفر، نقد النثر، چاپ طه حسین و عبدالحمید العبادی ۸۹.
۷۶) المثل السائر، ص ۳۴۲.

فی مَطایا الرکوب
کادَ شَوقاً یذوب

سخت مناسب و خوش‌آهنگ بیکدیگر موقوفند[۷۷] و پیداست که اینکار به میزان توفیق شاعر بستگی دارد و اگرشاعر هدفی و اندیشه‌ای در شعر داشته باشد ناگزیر خواهد بود که بدینکار بپردازد چنانکه در این ابیات از حماسهٔ ارجمند فردوسی که در نهایت زیبایی و پیوستگی است:

کنون گر به دریا چو ماهی شوی،
و یا چون شب اندر سیاهی شوی،
و یا چون ستاره شوی بر سپهر،
ببری ز روی زمین پاک مهر،
بگیرد هم از تو پدر کین من،
چو بیند که خشت است بالین من.

(فردوسی— رستم و سهراب)

و صاحب‌المعجم نیز توقیف معانی را چندان قبیح نمی‌داند که در ردیف معایب درآید بلکه معتقد است: از این جنس افتد که سخت بدیع و نادر باشد چنانکه مسعود سعد گفته است:

جواد کفی عادل دلی که در قسمت
ز ظلم و بخل نیامد نصیب او الا
که جام باده به ساقی دهد ز دست تهی
به تیغ سربزند کلک را نکرده خطا[۷۸]

شعر فارسی این مسئله را از اصول عمدهٔ کارش می‌شمارد زیرا

۷۷) شعراء الرابطة القلمیه، ص ۲۵۸.
۷۸) المعجم، شمس قیس رازی ص ۲۹٤.

شاعرانی که تأملی و اندیشه‌ای دارند، ناگزیرند که ابیاتشان به یکدیگر پیوستگی داشته باشد و ما در بحث قالبهای شعر این موضوع را به تفصیل مورد بحث قرار خواهیم داد.

در قدیم نیز شاعران گاهی تا پنج شش بیت، شعر خود را موقوف می‌آوردند[۷۹] نقص دیگری که قالبهای پی درپی در شعر عرب وارد کرده است و از تقیّد فراوان شاعران به سنت قافیه‌پردازی سرچشمه می‌گیرد موضوعی است که در کتابهای نقد و بدیع بنام اقتضاب مطرح کرده‌اند. اگر شاعر مسیر سخن خود را ناگهان بی هیچ مقدّمه‌ای دگرگون کند اقتضاب نام دارد. ابن‌اثیر این کار را یعنی تغییر مسیر سخن را در صورتیکه با تخلص و نوعی گریز باشد از توانایی شاعر می‌شمارد[۸۰] و می‌گوید که متأخران از شعرا همه تخلص می‌کرده‌اند اما قدما کارشان بیشتر اقتضاب بوده است؛ یعنی بی هیچ مقدمه‌ای مطلب را قطع می‌کرده‌اند[۸۱] از نمونه‌های تخلّص خوب، در شعر فارسی این تغزّلِ معزی است:

ای زلف دلبر من پر چین و پرشکنی
گاهی چون وعدهٔ او گاهی چو پشت منی
گه دام سرخ ملی گه بند تازه گلی
گه درع معصفری گه طوق نسترنی

گه خوشهٔ عنبی گه عقدهٔ ذنبی
گه پردهٔ قمری گه حلقهٔ سمنی
چون رای تیره‌دلان پر پیچ و تاب و خمی
چون راه بدکنشان پر رنگ و زرق و فنی

---

۷۹) حدائق الحقایق، شرف‌الدین رامی، چاپ دانشگاه، ص ۱۴۰.

۸۰) المثل السائر، ص ۲۵۹.

۸۱) نسیب‌عازار، نقدالشعر، ص ۱۴۳.

گویی دلیل غمی کاسیب جان و دلی
گویی قضای بدی کاشوب مرد و زنی
نور فریشتگان در زیر دامن توست
از تیرگی تو چرا چون جان اهرمنی ؟

از مشک سوده کشی بر سیم ساده رقم
گویی سر قلم بوبکربن حسنی
کافی کفی که کفش چون ابر هست سخی
صافی دلی که دلش چون بحر هست غنی[۸۲]

و از نمونه های اقتضاب[۸۳] که در عربی بسیار است قصیدهٔ معلقهٔ امرؤالقیس است:

وَیَوْمَ عَقَرْتُ للعذاریٰ مَطِیَّتی
فیا عجَبا مِنْ کُورها المُتحمَّلِ
فَظَلَّ العذاری یَرْتَمِینَ بلَحْمِها
وَشَحْمٍ کَهُدّابِ الدِمَقْسِ المُفَتَّلِ

* * *

افاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَدَلُّلِ
وَاِنْ کنتِ قَد اَزْمَعْتِ صَرْمِی فَاجْمِلی
اَغَرّكِ مِنّی اَنَّ حُبَّكِ قاتِلی
وَاَنَّكَ مَهْما تأمُری اَلقَلْبَ یَفعلِ[۸۴]

---

۸۲) دیوان معزی، چاپ مرحوم اقبال ص ۷۲۸ کتابفروشی اسلامیه، تهران ۱۳۱۸.

۸۳) اقتضاب در کتب بدیع فارسی بمعنی اشتقاق بکار رفته که صنعتی است بدیعی رک: صناعات ادبی، استاد جلال همائی ص ۸۸.

۸٤) المجانی الحدیثه، الاب لویس شیخو، ۱/ ۳۲.

که چند جا بی‌مقدّمه سخن را بریده و مطلب را عوض کرده است در فارسی نیز نمونه‌هایی می‌توان یافت. پیداست که اینکار در اکثر موارد لطف چندانی ندارد مگر اینکه با چه افسونی شاعر بتواند از عهدهٔ اینکار به‌نوع زیبایی برآید. و اینکار هم از همان مسئلهٔ تسلط فوق‌العادهٔ قافیه‌ها سرچشمه می‌گیرد و این مسئله خاص ادب عرب نیست.

در فارسی هم نمونه‌های فراوانی از این دست می‌توان جست که شاعر فقط براساس قافیه‌ها یک رشته معانی دور از هم را بی‌آنکه در ذهن اتصالی بدان بدهد در شعر خود می‌آورد.

از جمله عیب‌هایی که قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده مسئلهٔ قافیه آوردن کلمات بسیار عربی است که اگر به خاطر قافیه نبود زبان هرگز به گرفتن آنها نیازی نداشت و هنگامیکه شاعران قافیه‌های پی درپی لازم داشتند ناگزیر می‌شدند که یک رشته از کلمه‌های عربی نامأنوس در فارسی را در شعر خود بکار ببرند و از این رهگذر این کلمات کم کم داخل زبان شعر و بعد هم نثر می‌شد بی‌آنکه نیازی و ضرورتی وجود آنها را ایجاب کند. مثلاً در شعر:

غرابا مزن بیشتر زین نعیقا
که مهجور کردی مرا از عشیقا

منوچهری ناگزیر شده است کلماتی مانند: نعیق، عشیق، سحیق، انیق، عتیق، مفیق و قلیق و امثال آنرا بکار ببرد که پیش از آن در شعر فارسی راه نیافته بوده است و این در تمام دوره‌های ادب فارسی بخصوص دوره‌های سلطنت قصیده کلیت و شمول دارد و یک اصل استوار است.

از این مسئله که بگذریم نکتهٔ بسیار مهمی بنظر می‌آید و آن اینکه نویسندهٔ این سطور هنگام بررسی قافیهٔ شعرهایی که کلمات قافیه از عربی گرفته شده متوجّه شد که در این نوع اشعار گذشته از اینکه خود قافیه یک کلمهٔ عربی است بالطبع مقدار زیادی از کلمات عربی را هم به تناسب

خود در اصل ابیات به دنبال می‌کشد. در این‌باره فهرست گونه‌ای یا آمار ناقصی از چند شعر در چند دیوان از چند دورهٔ ادب فارسی تهیه کرد و درنتیجه به این نکته ایمان آورد که قافیه‌ها نه تنها خود از کلمات عربی انتخاب می شده‌اند بلکه به میزان قابل ملاحظه‌ای کلمات دیگر عربی را هم به دنبال خود می‌کشانده اند مثلاً در این قصیدهٔ رودکی:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب
با صدهزار نزهت و آرایش عجیب[۸۵]

این کلمات عربی: طیب، نزهت، عجیب، بدیل، شباب، صبا، نقیب، نفاط، برق، طبل، خیل، مهیب، رعد، عاشق، کئیب، حصاری، رقیب، طبیب، حله، قضیب، نغمه، لحنک (لحن)، غریب، نصیب، حبیب، ساقی، عندلیب، حسیب و مطرب در طی ۱۸ بیت آمده است؛ یعنی از میان تقریباً ۲۰۰ کلمه مکرر و غیرمکرر ۳۷ کلمهٔ عربی آمده که اغلب آنها نسبت به زبان شستهٔ رودکی غریب و نادر شمرده می شوند ازقبیل: مشیب، کئیب وقضیب؛ اما در قصیدهٔ:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود[۸۶]

در فاصلهٔ ۱۸ بیت که مجموعاً در حدود ۲۰۰ کلمه دارد با حذف «بود» که ردیف است و مکرر، ۱۷ کلمهٔ عربی می بینیم آنهم از این نوع کلمات: لابل، سحری، قطره، لحن، قضا، خلقان، حل، عزیز، حیران، نشاط، میل و... در قرن پنجم این موضوع را بصورت محسوستری مشاهده می‌کنیم؛ مثلاً منوچهری در ۱۵ بیت آغاز قصیدهٔ:

روزی بس خرم است می‌گیر ازبامداد
هیچ بهانه نماند ایزد کام تو داد[۸۷]

---

۸۵) **دیوان رودکی، چاپ مسکو، ص ۱۲.** ۸۶) **همان کتاب، ص ۲٦.**
۸۷) **دیوان منوچهری، ص ۱۸.**

درمیان تقریباً ۱۶۰ کلمهٔ موجود دراین ابیات ۲۲ کلمهٔ عربی دیده می شود: بی غمی (غم) ایمنی، در، سحاب، قوس قزح، حوت، وقت، سحر، ساعتک، رعد، برق، طرب، قوس، حجله، عالم، حله، عنا، قدح، ساقی، حورا. که می بینیم چه کلمات روان و ساده ایست و بصورت طبیعی مانند یک کلمهٔ فارسی بکار برده است چون قافیهٔ شعر همه کلمات فارسی است اما در ۱۵ بیت آغاز قصیدهٔ:

وقت بهار است و وقت ورد مورد
گیتی آراسته چو خلد مخلد [۸۸]

که تقریباً ۱۶۰ کلمه در آن بکار رفته از این قافیه های دشوار عربی: مورد، مخلد، مجدد، امرد، قد، اسود، مجلد، عسجد، فرقد، صد(اعراض) ، ید، اورد، مسعد، مسهد، مطرد، که بگذریم می بینیم که این کلمات هم بکار رفته: وقت، ورد، خلد، بدیع، معشوقه، طفل (طفلک). عقیقین، قعر، عشر، منقاد، ثریا، کسوف، قول، مهندس، مساح، قطره، سلیم (مارگزیده)، مطرد، برق، مذهب، کتاب، که با قافیه ها ۳۶ کلمه میشود. و در قصیدهٔ:

نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر
با طالع سعادت و با کوکب منیر[۸۹]

که قوافی هم فارسی است و هم عربی حد فاصل این اعداد است یعنی تقریباً ۲۷ کلمه عربی بکار رفته است.

در قرن ششم، از ترکیب بند ادیب صابر ترمذی دو قطعه را که یکی با قافیه های عربی است و دیگر با قافیهٔ فارسی مورد نظر قرار می دهیم و

---

۸۸) همانجا، ص ۱۵.

۸۹) همانجا، ص ۳۳.

می سنجیم، در شش بیت‌بند:

چشم عدو ز بیم تو کان عقیق شد
و اندر صفات جود تو دریا خفیق شد [۹۰]

کلمات عدو، عقیق، صفات، خفیق، نظم، نثر، طبع، معنی، دقیق، عبارت، رقیق، و صف، خاطر، بحر، عقیق، زمان، طریق، مدح، ثابت، قدم، ایمن، مالیه، رفیق، دقایق، شعر، دقیق (به معنی آرد)، عشق، رق، اختیار، بیت، بیت‌العتیق که ۳۲ کلمهٔ عربی است وجود دارد ولی در ٦ بیت‌بند:

آنیکه بر خیار جهان صید [؟] آمدی
برده‌ست دست نیکی تو پای هر بدی [۹۱]

کلمات: خیار، صید (شاید: صدر) فضل، رفیع، عرضه، اجرام، داعی، مملکت، فال، سعد، عالم، غواص، بحر، مدحت، ارباب، ظلم، فقه، که ۱۸ کلمهٔ عربی است بکار رفته است.

در قرن هفتم در غزل سعدی:

آنرا که میسّر نشود صبر و قناعت
باید که ببندد کمر خدمت و طاعت [۹۲]

که ده بیت است ۳۱ کلمهٔ عربی بکار رفته است در صورتیکه در غزل:

ای یار جفا کردهٔ پیوند بریده
این بود وفاداری عهد تو ندیده [۹۳]

۹۰) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم ص ۲۸۵.
۹۱) همان کتاب، همانجا.
۹۲) دیوان سعدی، چاپ علمی ص ۱۳۱. ۹۳) همانجا ص ۲۳۷.

که در همان وزن است در ده بیت ۱۷ کلمهٔ عربی بهِ کار رفته است که به مراحل ساده‌تر و طبیعی‌تر نیز هست و اگر میانگین کلمات را در نظر بگیریم و از کلماتی که در غزل اول در قافیه قرار گرفته صرفنظر کنیم می بینیم که در غزل اول ۲۳ کلمهٔ عربی به کار رفته و در غزل دومی ۱۷ کلمه.

در قرن هشتم در دیوان حافظ در غزل:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد [۹۴]

۳۹ کلمه عربی بکار رفته، در ده بیت. و در غزل:

خیال نقش تو بر کارگاه دیده کشیدم
بصورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم [۹۵]

که نیز ۱۰ بیت است و در همان وزن ۲٤ کلمه عربی به کار رفته است.

یکی دیگر از عیبهایی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئلهٔ ترادف است و می دانیم که این ویژگی نیز از پدیده‌های شعر عربی است که به زبان ما سرایت کرده است. در این باره دکتر ابراهیم انیس می‌گوید:

«بعد از آنکه عنایت و توجه اعراب به موسیقی کلام زیاد شد این موسیقی واژه‌ها ایشان را از توجه به فرقهایی که در دلالت کلمات وجود دارد بازداشت چندانکه بسیاری از کلمات که معانی نزدیکی داشتند خیلی به هم نزدیک شدند تا آنجا که فرقها بکلی فراموش شد و شاعران عرب که تشنهٔ موسیقی کلمات بودند آن فرقها را از میان برداشتند تا

---

۹٤) دیوان حافظ، ص ۱۰۵.

۹۵) همانجا، ص ۲۰۵.

بتوانند در نظم قافیه و بوجود آوردن سجع‌ها استفادهٔ بیشتری از آن بکنند و همین کار باعث به وجود آمدن مترادفات شد که در دیگر زبانها وجود ندارد.»[۹۶] و در جایی دیگر می‌گوید: در عربی مترادف هست اگرچه بعضی بخواهند منکر آن شوند. اگرچه «هندی» به شمشیری خاص و «یمانی» به شمشیری دیگر با خصایصی دیگر می‌گفته‌اند اما در شعرعنتره مثلاً این نکات مورد ملاحظه نیست آنچه به نظر می رسد این است که منظور او شمشیر خوبست و این نظام قافیه‌ها و پایان مصارع است که او را وادار می‌کند که هندی را در جایی به کار ببرد و مشرفی را در جایی و یمانی را در جای دیگر. این حرص او به موسیقی شعر و نظام قوافی است که وی را به فراموشی تفاوت معانی کلمات وامی دارد (اگر درست باشد که این تفاوت درمواردی دیگر رعایت می شده است)[۹۷] گاهی قافیه‌ها در کلام حشواند زیرا معنی قبلاً تمام شده است و نیازی به آمدن آنها نیست و باعث پرگویی و بیهوده گویی شاعر شده‌اند مثلاً در این بیت ادیب صابر:

علاء دولت و دین اتسز آنکه دین گوید
ستایشش سبب حفظ و زینهار من است.[۹۸]

که حفظ و زینهار تقریباً یک معنی را می رساند و گاه این کلمه هیچ لطفی بر معنی شعر نمی افزاید گرچه حشو نیست... مانند این شعر خاقانی:

از جام دجله دجله کشد پس به روی خاک
از جرعه سبحه سبحه هویدا برافکند

---

۹۶) دلالة‌الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۷ــ ۲۰۶.

۹۷) همانجا، ص ۲۰۹.

۹۸) دیوان ادیب صابر، ص ۱٤٦.

که معلوم نیست قید هویدا جز قافیه بودن چه نقشی در این بیت دارد و باعث به‌وجود آمدن ترکیباتی نیز می‌شود که در زبان نادر است یا استعمال آن لطفی ندارد مانند: بشارت زدن یا بوی زدن، در این شعر سیدحسن غزنوی:

هر نفس گردون غرامتهای دیگر می‌کشد
هر زمان دولت بشارتهای دیگر می زند
ای جهان از فتنه تا صد سال دیگر ایمنی
زانکه از زنگ ملکشه بوی سنجر می زند [۹۹]

گـاه قافیـه باعث مـی شود که شاعـر کلمـه‌ای را به صورت ناقص ادا کند چنانکه مولوی در غزلی از دیوان شمس فرموده است:

مهمان شاهم هر شبی بر خوان احسان و وفا
مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با [۱۰۰]

که «پاینده باد» بصورت «پاینده با» درآمده است. یا گاه باعث شده که کلمه‌ای را کشش بدهیم بی‌آنکه در اصل، کشش در ساختمان طبیعی آن وجود داشته باشد؛ مثل این بیت مولانا:

---

۹۹) دیوان سید حسن غزنوی، ص ۲۱۵.

۱۰۰) دیوان کبیر، ج اول، ص ۱۰، با اینکه در اصل موضوع، یعنی تحمیل بعضی معانی غیر ضروری بر شاعر، از طریق قافیه و ردیف هنوز هم تردیدی ندارم و جای تردید نیست، باید اعتراف کنم که این شواهد جای تردیدند، یعنی «بوی زدن» به ضرورت ردیف به وجود نیامده است، مولانا فرموده است (دیوان شمس ٤/۱۲۲):

بادهٔ خاص خورده‌ای، نقل خلاص خورده‌ای
بوی شراب می زند خربزه در دهان مکن

و مبا و با بجای مباد و باد، در غیر ردیف و قافیه هم (که جای ضرورت نیست) دیده می شود (اسرارالتوحید: ۲۲٤):

عیشت خوشبا که عیش ما خوش کردی

هر لحظه وحی آسمان آید بسر جانها
کاخر چو دردی بر زمین تا چند می‌باشی برآ [۱۰۱]

که جانها بر وزن «بارها» باید خوانده شود با الف کشیده.

گاه قافیه باعث تغییر معنی کلمات شده مثلاً کلمه رعنا که به‌معنی خودخواه است و بعد در مورد زیبایی که به زیبایی خود سخت دل‌بسته است و خودخواه به کار رفته و خاص انسان است و موجودی که بتواند «خودی» را احساس کند، در این شعر خاقانی صفت برقع به کار رفته و قبل از او و بعد از او شاید کسی رعنا را در مورد غیر ذوی‌العقول به کار نبرده باشد مگر آنکه کسی دیگر هم در مجال تنگ قافیه مانده باشد. شعر خاقانی این است:

درده رکاب می که عنانش عنان‌زنان
بر خنگ صبح برقع رعنا برافکند [۱۰۲]

یا «شکست برافکند» بجای «شکست درافکندن»:

غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند
خیل پری، شکست به غوغا برافکند [۱۰۳]

در میان نقادان قدیم عرب و ایران نیز بعضی که گاهی متوجه نقد شاعران از نظر قافیه‌ها می شده‌اند اغلب شعر را مورد انتقاد قرار می داده‌اند که چرا قافیه‌اش حشو است و... اما کسی قافیه را مورد نقد قرار نداده است که چرا این‌قدر جلو احساسات و اندیشه‌های شاعران را می‌گیرد و ایشان را وادار می‌کند که سخنانی آمیخته به حشو یا غلط یا خلاف عقیدهٔ

---

۱۰۱) همانجا، ج ۳۱/۱.
۱۰۲) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ۱۳۳.
۱۰۳) همان کتاب، همانجا.

خودشان بگویند. از نمونه‌های نقد بر قافیه این سخن خان آرزوست در حق یکی از ابیات حزین که می‌گوید:

خورشید را اگر نکند دیده تیرگی
داغ ترا ز پردهٔ پنهان برآورم

«پردهٔ پنهان»، غریب عبارتی است، ازپرده برآورم تمام بود[۱۰۴] و این خود از عیوبی است که قافیه، در شعر ایجاد کرده است.

بعضی از ناقدان عرب بر این شعر اعشی ایراد گرفته‌اند که گفته است:

منَ القا صِراتِ سجوفِ الحجا ـ
لِ لَمْ تَرَشَمْساً وَلا زَمْهریرا

زیرا شایسته نیست شمس را در برابر زمهریر قرار دهد بلکه لازم بود گفته شود: لم تَرَشَمْساً وَلا قَمَرا[۱۰۵] و این از گرفتاریهای قافیه است. البته قدما بعضی هم خود بدین نکته اشارت کرده‌اند که این گرفتاریهای شاعران از تسلط قافیه‌هاست مثلاً باقلانی در نقد جالبی که از قصیدهٔ امرؤالقیس کرده می‌گوید: در این شعر:

ففاضَتْ دُموُعُ العَیْنِ منّی صبابةً
علی النَحْرِ حَتیٰ بَلَّ دَمعیٰ مَحْمِلی

«عَلی النَحرِ» [بر گلوگاه] حشو دیگری است زیرا «بَلَّ دَمْعِیَ مَحْمِلی» [اشکم محمل مرا تر کرد] از آن بی نیاز می‌کند ما را و حشو ملیحی هم به‌شمار نمی رود و در «حتی بل دمعی محملی» که دوباره

---

۱۰۴) حزین لاهیجی، ۴۹ .
۱۰۵) الصناعتین، ابوهلال، ص ۱۰۹.

«دمع» را تکرار کرده است حشو دیگری است. کافی بود که بگوید: «حتّی بلّتْ مَحْمِلی» و برای اقامهٔ وزن، این حشو را مرتکب شده است[۱۰۶] علاوه بر اینها وی در فراوانی حشو اغراق کرده و این خود از نظر پر کردن قافیه و وزن است زیرا بعید است که اشک محمل را تر کند فقط بر زمین یا بر دامن می‌چکد... و قدامه در نقد این بیت ابی عدی قرشی:

وَوُقِیتَ الحتوفَ مِنْ وارث و آ—
لِ وَابقاکَ صالحاً رَبُّ هود

می‌گوید: «اینکه خداوند را به «رب هود» بودن نسبت داده زیباتر از این نیست که بگوید: «رب نوح» اما از آنجا که قافیه دال بوده است شاعر ناگزیر شده و این سخن را گفته است[۱۰۷] گرچه این سخن قدامه در نقد این شعر جای تردید است[۱۰۸] اما درموارد بسیاری اینکار نمونه دارد از جمله در شعر فارسی در این قصیدهٔ زیبای فرخی سیستانی:

گل بخندید و باغ شد پدرام
ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بناگوش نیکوان شد باغ
از گل سیب و از گل بادام[۱۰۹]

اگر دقت شود «گل بادام» در این بیت چندان به مراد و میل شاعر در این ابیات نیامده است زیرا از نظر طبیعی بادام‌بن هنگامی که

---

۱۰۶) اعجاز القرآن، باقلانی، ۵۰ — ۲۴۹.
۱۰۷) نقدالشعر، قدامه ص ۱۳۱.
۱۰۸) زیرا تا آنجا که بنظر این بنده می‌رسد شاعر می‌خواسته است بین (صالح) و (هود) هم که تقریباً نوعی نسبت و مراعات نظیر دارند رابطه‌ای برقرار کند و تنها قافیه شاعر را بدینکار نکشانیده است.
۱۰۹) دیوان فرخی سیستانی، چاپ دبیرسیاقی، ص ۲۲۷.

شکوفه هایش ریخت و چند روز گذشت تازه گلهای سیب شروع به شکفتن می‌کنند و این امری مسلم است که این دو گل «به یک روز نشکفند بهم» و فاصلهٔ ریختن گل بادام تا شکفتن گل سیب حداقل چند روز است. بگذریم از اینکه ممکن است گفته شود شاعر در محیطی بوده است که این گلها با هم می شکفته اند! و همین است که صاحب صبح الاعشی در برتری نثر بر شعر می‌گوید: در شعرمعانی تابع الفاظ اند ولی در کلام منثورچنین نیست بلکه الفاظ تابع معانی اند.[۱۱۰]

یکی دیگر از مسائلی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئلهٔ سرقات است یعنی شاعر گاه با اراده و گاه بی‌آنکه خود بخواهد با آوردن قافیه هایی که مشابه قافیهٔ شعر دیگران است مضامین ایشان را می برد و این مسئله را که در کتب نقد قدیم همواره مطرح می‌کردند کمتر کسی به مسئلهٔ قافیه ها برگشت داده است.

تنها کسی که از قدما متوجه این موضوع شده است و در این باره سخنی آورده ابن رشیق است که در مورد سرقات به دو نکته توجه کرده است:

۱) حفظ داشتن اشعار بعضی معانی قدما را به ذهن شاعر می آورد. چنانکه فرزدق بعضی معانی قدما را آورده و این بر اثر شعرهایی بوده که از ایشان حفظ داشته است.

۲) انحصار وزن و قافیهٔ موحده و سیاق الفاظ عربی در تشابه آثار هنری مؤثر است. او می‌گوید: شاعر که شعر می سراید در آن وزن و قافیه ای که دیگری پیش از او در آن شعری سروده است وزن و قافیه او را ناگزیر می‌کند که عین همان معانی را که قبلاً دیگری آورده — اگرچه نشنیده باشد— بیاورد.[۱۱۱] و نکتهٔ اخیر سخن ابن رشیق بسیار قابل توجه است

---

۱۱۰) قلقشندی، صبح الاعشی، ج اول، چاپ قاهره ص ۵۸.

۱۱۱) ابن رشیق، فراضة الذهب، (به نقل از مشکنة السرقات)، ص ۲۶۵، و مقایسه شود با سخن تین یانو در ص ۴۲۰ کتاب حاضر.

آنجا که می‌گوید: «گرچه نشنیده باشد» دلیل است بر اینکه قافیه‌ها آفاق دید شاعر را بالطبع محدود می‌کنند و همین محدودیت است که کار را گاه در بعضی شعرا و شاید در تمام شعرا به «از خود دزدی» selfplagiarism می‌کشاند یعنی مضمون و اندیشه‌ای را که پیش از این با این قافیه در شعری قبلاً بیان کرده‌اند باز با آمدن آن قافیه بی اختیار همان موضوع و مطلب به‌یادشان می آید و در شعر خود می آورند.

در باب نقش قافیه در این سرقتهای اختیاری و غیراختیاری اگر بخواهیم به تفصیل بحث کنیم خود کتاب بزرگی خواهد شد. کافیست به یکی از غزلهایی که یکی از متأخران به استقبال قدما سروده توجه شود. شاعران در این نوع استقبالها و بدرقه‌ها دو سه دسته‌اند یک دسته آنها که عین مضمون را می‌گیرند و با الفاظی در همان حدود کلمات شاعر اول بازگو می‌کنند. دیگر آنها که سعی می‌کنند بر آنچه او گفته چیزی بیفزایند. اکثریت شعرا از این دو دسته‌اند. افراد استثنایی ای هم هستند که می‌کوشند اصولاً فضای متداعی از قافیهٔ شاعر قبلی را فراموش کنند و سخنی تازه بیاورند نمونه‌اش حافظ در استقبال‌هایی که از غزل‌های سعدی و دیگران دارد. بی آنکه یادآور شویم پیداست که بدترین نوع سرقتها همین سرقتهایی‌است که در یک وزن و قافیه باشد زیرا شاعر دومی از خود کمتر هنری بخرج می دهد و شاید اصلاً کاری نکند جز انتقال مضامین. ابن اثیر می‌گوید: رسواترین و بدترین نوع سرقات آنست که در یک وزن و قافیه باشد و می‌گوید که در این نوع شاعر خودش فریاد می زند که من دزدی کرده‌ام.[۱۱۲]

دربارهٔ نقصهایی که قافیه‌های متوالی در شعر به وجود می آورند در بحث قالبهای شعر و نقد آن به تفصیل سخن خواهیم گفت.

---

۱۱۲) المثل السائر، ابن اثیر، ج ۲ ص ۳۷۹.

در دست، همیشه، مُصْحَفَم بود
وز عشق گرفته‌ام چغانه
اندر دهنی که بود تسبیح
شعر است و دوبیتی و ترانه

جلال‌الدین مولوی



نگاهی به قالب‌های شعر فارسی

از نظر پیوستگی قافیه‌ها با نوع شکلهای شعر فارسی و هم از نظر اینکه در این رساله موضوع قافیه در ادب معاصر ایران بدرستی بررسی شود ناگزیر از آنیم که به اختصار دربارهٔ قالبهای شعر فارسی سخنانی مقدّماتی بیاوریم تا در مبحث شعر معاصر و نقش قافیه در آن با روشنی بتوانیم موضوع را مورد نظر قرار دهیم.

از شکلهای استثنائیی از نوع مثلث و بحر طویل و... که بگذریم، شکلهای معروف شعر فارسی عبارتند از: بیت، قصیده، غزل، رباعی، قطعه، مثنوی، مسمط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مربع ترکیب، مخمس ترکیب، و مستزاد (در عربی مردوف خوانده می‌شود) که در کتابهای ادب تعریف جامع و کامل شده‌اند[1] و نیازی نیست که یک‌یک این

---

۱) در باب مثلث، قدیمترین شکل آن، مراجعه شود به نمونهٔ ادبیات تاجیک، ص ۱۳۱، چاپ مسکو ۱۹۲۵ که از مشفقی بخارائی نمونه‌ای نقل می‌کند و در باب مستزاد که در عربی مردوف خوانده می‌شود و نمونه‌اش مراجعه شود به نهایة‌الارب، نویری، ج ۲/ ۲٦۷ و در باب بحر طویل مراجعه شود به مقالهٔ مهدی اخوان ثالث در ماهنامهٔ فرهنگ تهران، ۱۳٤۰ شمارهٔ ۱، ←

شکلها را در این جا تعریف ‌کنیم و از هر کدام نمونه‌یی بیاوریم اما در سه چهار نوع اصلی آن از نظر مجال هر کدام برای نوع مضامین سخن خواهیم گفت:

قصیده:

این شکل در ادب فارسی اصیل نیست و تقلیدی است از عرب و در ادب عرب عالیترین نمونهٔ شعر بشمار می رود. زبان عرب نیز برای داشتن چنین قالبی آمادگی بسیار دارد زیرا کثرت مترادفات در این زبان کار را برای قافیه‌پردازی آسان می‌کند[۲] شعر عرب از رجزهای کوتاه شروع شده و در این شکل به کمال می رسد توالی قافیه‌ها در این قالب هرچند زیباست اما گذشته از اینکه مجال ذهنیات شاعر را تنگ می‌کند به‌حدی که رسید ملال‌آور می شود و این موضوعی کلی است که در زیباشناسی مورد بررسی قرار گرفته است زیرا در ساخته‌هایی که واجد توالی هستند حتماً لازم است که به بیننده یا شنونده فرجه یا فرصتی جهت تفحص یا تفکر داده شود تا بتواند زیبایی عرضه شده یا لطایف منظور نظر را ادراک کند[۳] و این مجال در قصیده نیست اگرچه مدعیانی داشته باشد. در این باره ادگار آلن‌پو شاعر بزرگ آمریکایی تمثیل و تقریب شیرینی دارد وی می‌گوید: یک قطعه بلور را که می بینیم بلافاصله جلب و علاقمند می شویم بوسیلهٔ تساوی‌یی که بین وجوه و زوایای آن وجود دارد اما وقتی که وجه دوم این بلور را ببینیم لذتی که ما از این بلور می بریم مجدد می شود وقتی که وجه سوم را می‌بینیم سه برابر و هم برین قیاس تا بالا.

→ ص ۸۷ـ ۹۱. درباب دیگر اشکال معروف مراجعه شود به صناعات ادبی از استاد جلال همائی، ص ۱۵۷ به بعد.

۲) تاریخ آداب اللغة العربیة، جرجی زیدان، ج ۶۸/۱.

۳) زیباشناسی تحلیلی، ص ۱۳۸.

من شکی ندارم که لذتی که احساس می‌کنیم اگر قابل اندازه‌گیری باشد تناسب ریاضی این مثال عیناً همان است که من می بینم، چیزی در همین حدود— البته این هم تا حد معینی است که از آن حد به بعد لذت بهمین نسبت کاهش پیدا می‌کند[۴] و به گفتهٔ عنصری:

از تمامی دان که پنج انگشت آمد مرد را
باز چون شش گردد آن افزونی از نقصان بود

قصیده برای همان مجال محدود شعر عرب در روزگار گذشته کافی است اما در این روزگار دیگر نمی تواند ظرفیت آفاق فکری شاعران را داشته باشد و این چیزی است که ناقدان معاصر عرب خود بدان گواهی می دهند و شاعران بزرگ این زبان— که دنیای معاصر را به درستی دریافته اند— با این قالب موافقت ندارند. میخائیل نعیمه که از شخصیتهای بارز ادب عرب در این روزگار است و خود از شاعران و نویسندگان طراز اول این قرن — در ادب عرب— به‌شمار می رود می‌گوید: قافیهٔ عربی که تا به امروز همچنان بر شعر ما (عرب) حکومت می‌کند جز رشته‌ای آهنین نیست که استعدادهای شاعران ما را درهم بسته و امروز نوبت آن رسیده است که آنرا بشکنیم[۵] البته منظور او قافیه در شکلهای متکرر و پی درپی قصیده‌های کهن است وگرنه او خود در شعرش قافیه را به‌کار می‌گیرد اما هر جا که قافیه خواست مجال احساس و اندیشهٔ او را تنگ کند آنرا عوض می‌کند و تمام دیوان «همس الجفون» او از این دست قافیه‌هاست[۶] و تمام شاعران رابطهٔ قلمیه — که منشأ نهضت ادبی عصر حاضر در زبان عرب است— اینکار را کرده‌اند.

---

4) The Centenary Poe, P. 556 - 78.

۵) شعراء الرابطة القلمیه، نادره جمیل سراج، قاهره، ۱۹۵۷، ص ۲۹۵.
۶) همانجا، ص ۲۵۹.

در ادب معاصر ایران نیز کسانی مانند مرحوم رشید یاسمی که نیاز به‌تحول را دریافته بودند و نمی‌خواستند از موازین کهن نیز تخطی کنند اینکار را کم و بیش کردند مانند مرثیهٔ بهار در مرگ جمیل صدقی الزهاوی شاعر عراقی.

در فارسی چنانکه گفتیم شکل قصیده اصیل نیست و تقلیدی است از عربی اگرچه در همان آفاق محدود خودش نمونه‌های برجسته‌یی به‌وجود آورده است که در حد همان نوع شعر شاهکار به‌شمار می‌رود مانند قصاید فرخی و منوچهری و خاقانی و ناصرخسرو و سنایی. در شعر کهن ایران این شکل وجود نداشته و اگر در نمونه‌های بازمانده از شعر پهلوی چنین قالبی مشاهده شود[۷] چنانکه در شعر اندرز پهلوی دیدیم از برساخته‌های دوران اسلامی و پس از حملهٔ عرب خواهد بود. شاعران ایرانی — در مجالی که داشتند و این قالب بر تحمل آن توانایی داشت— در این رهگذر نمونه‌هایی بوجود آوردند که گاه از صد بیت تجاوز می‌کرد و در آن میان چند بار تجدید مطلع می‌کردند چنانکه خاقانی در قصیدهٔ:

عشق بیفشرد پای بر نمط کبریا
برد بدست نخست هستی ما را ز ما[۸]

چهار بار تجدید مطلع کرده است و ابن‌رشیق معتقد است که جای اینکار یعنی تجدید مطلع مواردی است که از مطلبی به مطلبی می روند و این تجدید مطلع خواننده یا شنونده را از عوض شدن مطلب آگاه می‌کند[۹] ولی ناگفته پیداست که در قصاید مسألهٔ مطلب بیت به بیت است نه قسمت به قسمت، اگرچه مواردی استثنایی می توان یافت چنانکه در دیوان ناصرخسرو دیده می شود مثل قصیدهٔ:

---

۷) مجلّهٔ مهر، سال هشتم، شمارهٔ سوم، مقالهٔ پروفسور هنینگ، دیده شود.

۸) دیوان خاقانی، ص ۳۵— ۳۹.

۹) العمده، ابن‌رشیق، ج ۱ ص ٤ — ۱۹٥۷ ص ۲۹٥.

آن ختلی مرد شایگانی
معروف شده بپاسبانی [۱۰]

مسمط و موشحات:

این دو نوع شعر گرچه با هم تفاوت بسیار دارند اما فلسفهٔ پیدایش آنها و نیز مجال سخن در آنها در یک مرز است. مسمط بیشتر عکس‌العملی است در برابر یکنواختی قافیه‌های قصیده که مجال سخن را از دست شاعر می‌گیرد و به هر کجا می‌خواهد می‌کشاند. موشحات با همین نظر و یک نکتهٔ دیگر که مربوط به موسیقی و غنای شعر است به وجود آمده که دربارهٔ هر کدام اکنون به اجمال سخن می‌گوییم. در ادب جاهلی عرب مسمط وجود ندارد اگرچه یک نمونه به امرؤالقیس نسبت داده‌اند اما ابن‌رشیق منکر است و این نسبت را مورد تردید قرار می‌دهد [۱۱] و این را از عجز شاعران می‌داند که قصیده را رها کرده و به مسمط گراییده‌اند اما حقیقت امر این است که اگر اندکی این گرایش به مسمط از ضعف شاعران مایه گرفته باشد مقدار زیادی هم از تنگی میدان قصیده برای جولان اندیشه‌های وسیع سرچشمه می‌گیرد زیرا منوچهری با آن توانایی شگرفی که در قصیده‌های مدحی خویش دارد وقتی که فکری پیوسته و پرکشش را می‌خواهد در شعر خویش بیاورد مجال قصیده را تنگ می‌یابد و به مسمط روی می‌آورد. در همان دوره که او سرگرم ساختن مسمط‌های خویش بوده در مغرب کشورهای اسلامی شیوه‌یی در شعر به‌وجود آمده است که سخت رایج شده و آن عبارتست از موشحات که گویا از موسیقی و شعر محلی اسپانیا هم رنگ گرفته است. گرچه این

۱۰) مجلهٔ هیرمند، شمارهٔ چهارم، یادداشت نویسندهٔ این اوراق بر همین قصیدهٔ حکیم بزرگ دیده شود.

۱۱) العمده، ج ۱، ص ۱۷۵.

سخن جای تردید است. لازم است بدانیم که موشحات برای تغنی و آواز خواندن بوجود آمدند و در آن ایام برای خواندن (دکلامه) قصیده وجود داشت که در مدح امیران و حاکمان گفته میشد ولی موشحات فقط برای تغنی بود[۱۲] اما مجال گسترده‌ای برای سخن گفتن و آفاق تازهٔ شعری نیز به شمار می رفت چنانکه خواهیم دید.

دربارهٔ منشأ موشحات سخن بسیار است بعضی آنرا تحول طبیعی شکل قصیده می شمارند و بعضی دیگر عاملی خارجی را در آن مؤثر می دانند که عبارتست از موسیقی مغرب کشورهای اسلامی و شاید هم ترانه های عامیانهٔ مردم آن دیار.

بستانی معتقد بود که موشحات عربی نیست بلکه مستعرب است مانند خود اهالی اسپانیا. گیب معتقد است که احتمالا اختراع کنندگان موشحات متأثر از ترانه های محلّیِ اسپانیا و پرووانس بوده اند که از نوع ترتیلهای کلیسا متأثر است و نویسندهٔ فن التوشیح می گوید: ما بهتر می دانیم که گفته شود به تقلید از شعرهای غیر عربی است زیرا یهودیان اندلس هم به زبان عبری موشحاتی دارند[۱۳] ولی دکتر شوقی ضیف در مقدمه‌یی که بر همین کتاب نوشته است می‌گوید: در اینکه موشح یک هنر اندلسی است شکی نیست اما دنبالهٔ مسمط ها و مخمسهای قرن دوم است[۱۴] اینکه نخستین موشح را به ابن معتز که یک شاعر شرقی است نسبت می دهند قابل قبول نیست[۱۵] دکتر شوقی ضیف می‌گوید: موسیقی تأثیری که در اوزان داشته در قوافی نکرده‌واین خصوصیت را برای محیط اندلس نگاهداشته تا در آنجا موشحات بوجود آید[۱۶] ناقدان معاصر عرب

---

۱۲) التوجیه الادبی، ص ۱۵۶.

۱۳) فن التوشیح، دکتر مصطفی عوض الکریم، بیروت ۱۹۵۹ ص ۱۰۹.

۱٤) همان کتاب، ص ۸ــ ۷.

۱۵) ابن المعتزوتراثه فی النقد، ص ۲۱٤.

۱٦) الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، ص ۷۱.

معتقدند که موشح فتح بابی بود برای آزادی از قید وزن و قافیه[۱۷] نیز انقلابی بود در ادب عرب زیرا با اوزان تازه و قوافی متنوعش آفاق تازه‌یی را در برابر شاعران گشود. نویسندهٔ فن التوشیح می‌گوید: توارد خاطر شعراء اغلب از موضوع اشتراک در وزن و قافیه سرچشمه می‌گیرد و آزادی از این روش گامی بزرگ است در راه آزادی شعر عرب. اگر توشیح تطور طبیعی خود را ادامه می داد در زبان عرب هم شعرهای داستانی و تمثیلی خوب و قابل ملاحظه‌یی به وجود می آمد[۱۸].

و او در دنبالهٔ این سخنش اظهار میدارد که اگر امروز شاعران عرب به موشح گرایش پیدا کنند گامی است بسوی پیشرفت. از نظر خوانندهٔ ایرانی بد نیست یکی از ساده‌ترین شکلهای موشح را در اینجا نقل کنیم که هر حرف نشانهٔ یک قافیه است.

ا	ا	ا
	ب	ب
ح	ح	ح
	ب	ب
د	د	د
ب	ب	ب

و گاه شبیه مخمس و مسمط میشود. در اینکه چرا موشح چندان توفیق کاملی بدست نیاورده بسیار سخن می توان گفت. یکی از محققان می‌گوید: «آیا موشح چون شعرای مقتدری مانند ابونواس و بحتری نیافت موفق نشد؟ ظهور آن در عهد انحطاط، نشان می دهد که از پدیده های انحطاط است و معتقدیم که اگر شعرای نیرومندی بیایند می توانند آنرا تا پایهٔ شعر کلاسیک (منظورش قالب قصیده است) بالا ببرند زیرا موشح

۱۷) فی الادب الاندلسی، ص ۳۱۳.

۱۸) فن التوشیح، ص ۱۶۷.

اگر با فصاحت و زیبائی الفاظ همراه باشد شعر عشق و زیبائی و زمزمه است... بنابراین می توان بر سادگی معانی آن بخشود.»[۱۹]

در دنبالهٔ بحث مسمط و موشح باید یادآور شویم که این دو گونه سخن در آغاز برای یافتن مجال گسترده‌تری برای اندیشه به‌وجود آمد ولی از آنجا که روح تقلید بر تمام زندگی قرون گذشتهٔ شرق و ممالک اسلام سایه افکنده بود مجالی شد برای تقلید به شیوهٔ دیگر. از جمله نمونه‌های اینکاریکی مسئلهٔ تخمیس شعردیگران است که شاعر دومی زمام اختیارخود را می دهد بدست قافیه‌های شعر شاعر پیشین و به تناسب هر یک قافیه و یک مصرع او ۳ یا ٤ قافیه و مصرع می‌گوید. نمونهٔ اینکار هم در عربی و هم در فارسی رواج داشته و امروز هنوز هم بعضی از بیکارگان بدان عمر می‌گذرانند. یکی از قدیم‌ترین نمونه‌هائی که به نظر این بنده رسیده و به خاطر دارم، شعری است از ابن خطیب (متوفی ۷۷٦) که غسانی[۲۰] آنرا تخمیس کرده است و چنین است:

یا سائراً لضَریح خَیرِ العالَم
یُنهیٰ الیه مقالُ صَبٍّ هائم
باللهِ فاد وقُلْ مَقالَةَ عالم

یا مُصطفیً مِنْ قَبْلِ نشأةِ آدم
والکَونُ لَمْ تُفْتَحْ له اَغْلاقُ

بثناكَ قَدْ شَهِدَتْ ملائکةُ السَما
واللهُ قَدْ صَلیّ عَلَیْكَ وَسَلّما
یا مُجتباً وَمُعظماً ومکرّماً

---

۱۹) فی الادب الاندلسی، ص ۲۳۱.

۲۰) ابوعبدالله بن جابر غسانی.

أَيَرومُ مَخْلُوقٌ ثنائكَ بَعْدَما
أثنیٰ عَلیٰ اخلاقِكَ الخَلّاق[۲۱]

و شاید کهن‌ترین نمونهٔ تخمیس در عربی سرودهٔ أُسامة بن منقذ (۴۸۸ — ۵۸۴) باشد که یکی از شعرهای مهیار دیلمی (متوفی ۴۲۸) را تخمیس کرده است:

أُسابِقُها للبينِ وهی عجولُ
تأنَّ فما هذا المسير قفول
وقل لی، فان المستهام سئول:
[لمن طالعاتٌ فی السراب افول
يُقَوِّده الحادونَ وهیَ تميل...][۲۲]

احتمال میرود که اینکار در فارسی تقلید از عربی باشد. در قدما نمونهٔ اینکار را ندیده‌ام ولی از قرن نهم به بعد نمونه‌های بسیار می‌توان جست از جمله شعر معروف خیالی بخارائی که در بهارستان جامی هم آمده است و شیخ بهائی[۲۳] به احتمال قریب به یقین آنرا تخمیس کرده است:

تا کی به تمنای وصال تو یگانه
اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد بسر آید شب هجران تو یا نه

---

۲۱) ازهارالریاض فی اخبار عیاض، شهاب‌الدّین احمد تلمسانی، قاهره ۱۹۳۹ ص ۳۱۹ ج اول.

۲۲) برای تمام شعر مراجعه شود به: جمهرة الاسلام ذات النظم والنثر تألیف ابوغنائم بن محمود شیزری (متوفی بعد از ۶۲۲ هـ ق) چاپ عکسی فؤاد سزگین توسط معهد العلوم العربیة والاسلامیة فی اطار جامعة فرانکفورت (اصل نسخه متعلق بوده است به دانشگاه لیدن هلند). ۱۹۸۶/۱۴۰۷ صفحهٔ ۵۰۹.

۲۳) مجلهٔ آینده، سال سوم ص ۲۰ — ۷۱۹ که به نقل آقای حکمت از یک نسخهٔ خطی تخمیس را بنام شیخ بهائی آورده است.

ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی بتو مشغول و تو غایب ز میانه

هر در که زنم صاحب آن خانه توئی تو
هر جا که روم پرتو کاشانه توئی تو
در میکده و دیر که جانانه توئی تو

مقصود من از کعبه و بت‌خانه توئی تو
مقصود توئی کعبه و بتخانه بهانه [۲۴]

در دیوان حافظ نیز تخمیس یکی از غزلهای سعدی به مطلع:

گر دست دهد هزار جانم
در پای مبارکت فشانم [۲۵]

آمده که اگرچه از حافظ نیست اما باید از شعرای قرن نهم و دهم باشد زیرا زبان شعر زبان حافظ نیست. بگذریم از اینکه حافظ اهل چنین تفنن‌هائی نبوده است و بگذریم از اینکه ممکن است گاهی صاحب ذوقی کاری از این دست بکند ولی هرچه باشد از کارهای تفریحی و وقت‌گذرانی به شمار می‌رود. در دنبالهٔ موشحات چندان لازم به نظر نمی‌رسد که از «قوما» و «زجل» و «موالیا» و «کان و کان» سخنی به میان آید چرا که به ادب فارسی چندان ربطی ندارد. [۲۶]

مثنوی:

مثنوی از قالبهای مخصوص ایرانی به نظر می‌رسد زیرا به همان نسبت که در ادب عرب موفقیت کسب نکرده در شعر فارسی یکی از عالیترین قالبها است و بزرگترین شاهکارهای ادب حماسی و غنایی و

۲۴) دیوان شیخ بهائی، چاپ توحیدی‌پور ص ۷۹. بهارستان، چاپ تهران ص ۱۲۰.
۲۵) دیوان حافظ، چاپ پژمان بختیاری ص ۳۱۲.
۲۶) علم‌الادب، اب لویس شیخو، بیروت ۱۸۶۹ ج اول ص ۴۲۵ به بعد.

عرفانی و تعلیمی ما در این قالبست از قبیل شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و مثنوی مولوی و بوستان سعدی. مثنوی از قدیمترین روزگاران در شعر فارسی وجود داشته و در نخستین نمونه‌های شعر فارسی که یکی شعرهای شاهنامهٔ مسعودی مروزی است[۲۷] این قالب را مشاهده می‌کنیم. مؤلف تذکرهٔ هفت آسمان گوید: و مثنوی همچون رباعی و غزل از مخترعات عجم است و پیشینیان عرب از ایشان فرا گرفته‌اند و مزدوجه نام کرده. کماقال صاحب المیزان الوافی: ولم یکن للمتقدمین من العرب الا القطعات والقصاید والمتأخرون اخذوا سایر انواع الابیات من العجم کالرباعی المشتهر بالدُّبیت والمزدوجة المعروفة بالمثنوی[۲۸] و یکی ازمحققان معاصر عرب می‌گوید: گمان می رود که مثنوی خاص ایرانیان باشد زیرا ایرانیان سخت بدان گرایش دارند و در نخستین روزگار شعر فارسی مورد نظر شاعرانی مثل رودکی بوده است[۲۹] بعد احتمال می دهد که ممکن است در شعر عربی بوجود آمده باشد به تقلید از مطالع قصیده‌ها، اما این احتمال با آنچه در آغاز این بحث گفتیم چندان درست جلوه نمی‌کند. گوئی این قالب با موسیقی شعر عرب چندان سازگار نیامده است و با آنکه عرب نیازمند مجال بازتری بوده است هرگز از این قالب استفاده نکرده است گویا فلسفهٔ این عدم توجه به مثنوی در ادب عرب از اینجاست که موسیقی قافیه‌ها در قالب مثنوی برای عربها بحد اشباع و کفایت نیست و طبع عرب — که پیش از این دربارهٔ خاصیت طبیعی زبانش سخن گفتیم و یادآور شدیم که چقدر به هم‌آهنگی کلمات و توالی قافیه‌ها مقید است— نمی‌تواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها دوتا دوتا، مجالی برای باقی ماندن موسیقی قافیه‌ها نمی‌گذارد و شنونده

۲۷) کتاب البدء والتاریخ، تألیف مطهربن طاهر مقدسی، چاپ کلمان هوار، پاریس ج ۱۳۸/۳ و ۱۷۳.

۲۸) هفت آسمان، ص ٤.

۲۹) عبدالوهاب عزام، اوزان الشعر و قوافیه... مجلهٔ کلیة الاداب شمارهٔ ٤٥.

لذتی را که از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد در این قالب نمی‌بیند و از همین موضوع می‌توان به میزان اختلاف ودرجهٔ اهمیت قافیه در شعر دو زبان توجه کرد زیرا برای یک ایرانی قافیه‌های مثنوی کافی است که موسیقی کاملی ایجاد کند اما برای عرب گویا چنین نیست.

همانطوری که دیدیم همین موضوع تقید به توالی قافیه‌ها و لذت نبردن از موسیقی قافیه‌های دوگانه (مثنوی) باعث شده است که عرب از داشتن آثار حماسی و داستانی مانند شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی محروم بماند. ناقدان عرب در این باره بحث‌های بسیار دارند تا کار محدودیت فضای شعری عرب را به مسائل اجتماعی و تاریخی می‌کشانند اما همه در این نکته اتفاق دارند که محدودیت قالب قصیده نیز یکی از عوامل مهم اینکار است و ما در گذشته بدین موضوع اشارت کردیم. در اینجا فقط به یادآوری یک سخن از احمد امین بسنده می‌کنیم، او می‌گوید: با اینکه ادب هندی و چینی و ایرانی و یونانی و رومی در برابر عربها قرار داشت و این ادبیات سرشار بود از انواعی که در ادب عرب بی‌سابقه است، مانند داستانهای ایرانی و نمایشنامه‌های یونانی و اساطیر هندی و مانند آن؛ چرا اعراب از آن مایه نگرفته و آنرا نپذیرفتند و همچنان به تقلید ادب جاهلی پرداختند؟[۳۰] ولی پاسخ این پرسش او به احتمال قوی همین سخنی است که ما یادآور شدیم زیرا عرب چنان به موسیقی قافیه و آهنگ کلمات تقید داشت که نمی‌توانست جمال معنی و عظمت اندیشه‌ها را در برابر آن چیزی به حساب آورد.

در فارسی، برخلاف ادب عرب، چنانکه می‌دانیم مثنوی یکی از مجالهای عالی گفتار و شعرهای بلند و ارجمند به شمار می‌رود و حتی در

---

۳۰) احمد امین، النقد الادبی ص ۲۵۶. از نمونه‌های نسبتاً طولانی مثنوی (= مزدوجه) در ادبیات عرب گویا، مزدوجهٔ ابوعبدالله فزاری بوده که بروایت یاقوت (در معجم‌الادبا) و صفدی (در الوافی) بسیار مفصل بوده است. رجوع شود به الذریعة ج ۵/۴.

امروز هم که شعر فارسی چنین تحولی عظیم در خود می بیند هنوز در امکاناتی می‌تواند از این قالب مایه بگیرد و در حدودی از آن استفاده کند اگرچه کمتر شاعران امروز بدان توجه لازم را می‌کنند. در میان معاصران ما فقط شهریار است که چند مثنوی عالی و خوب سروده است، و سه چهارتا هم از مثنوی‌های دکتر حمیدی با توفیق همراه بوده است. و عقاب دکتر خانلری شعری است که به چندین دیوان برابر است.

رباعی و دوبیتی:

این دو نیز از قالبهای اصیل شعر فارسی به شمار می روند و می توانند هنوز هم درمجال خود به زندگی ادامه دهند زیرا اندیشه های لطیف و لحظه های کوتاه تأملات شاعرانه را به خوبی می پذیرند و به خواننده انتقال می دهند. این دو نوع شعر هم در ادب عرب هیچ موفق نیست. با اینکه در ادب فارسی یکی از بزرگترین آثار اندیشهٔ بشری یعنی رباعیات خیام در قالب رباعی است و نیمی از ادبیات توده و فرهنگ عوام ما در قالب دو بیتی است.

موفقیت این دو قالب در ادب فارسی و عدم توفیق آن در ادب عرب نشان میدهد که این دو قالب از خصایص شعر فارسی کهن است و در این باره از قدما نیز اشاراتی داریم، چنانکه از نام قدیمی دو بیتی ها (فهلویات) هم این موضوع بخوبی روشن می شود و گویا اورامنها هم از همین نوع و شکل بوده اند چرا که خواجه نصیر طوسی در توضیحی که می دهد رباعی و اورامن را در یک خصوصیت — از نظر قافیه — مشابه می داند. او گوید: و «باشد که (قافیه) در بعضی مصراعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها.» [۳۱]

---

۳۱) معیار الاشعار ص ٦. برای نمونه‌های اورامن که یکی از آنها سرودهٔ بُندارِ رازی است رجوع شود به نامه‌های عین القضات، ۸۲/۲، ۱٦۸، ۱۷۳، ۱۷٦، ٤۱۱، ٤٤٤.

رباعی و دو بیتی قالبی است برجسته و ممتاز برای اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه‌ای ندارد و امروز شاعران معاصر می‌کوشند که در همان آفاق و امکانات رباعی و دو بیتی و مجال آنها شعرهائی در قالب آزاد بگویند چنانکه در این شعر:

بسترم،
صدف خالی یک تنهائی ست.
و تو چون مروارید،
گردن آویز کسان دگری.

(ه. ا. سایه)[۳۲]

می‌خوانیم. شاید نتوان گفت که برای شاعر این امکان وجود داشته است که چنین احساسی را در قالب رباعی یا دو بیتی بازگو کند — چنانکه پس از این خواهیم دید— اما مسلّم است که در لحظه‌هایی و امکاناتی از قالب رباعی و دو بیتی می‌توان سودهای فراوان جست. در اکثر رباعیهای متقدّمین اگر دقت شود می‌بینیم که در انتقال اندیشهٔ خود توفیق زیادی نشان داده‌اند:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این ره دور را رسیدن بودی
یا از پس صد هزار سال از دل خاک
چون سبزه امید بردمیدن بودی

(خیام)

در میان قدما بعضی کوشیده‌اند که مطالب پیوسته را هم در قالب رباعیهای متصل بهم بیاورند اما کاری عبث بوده است نمونهٔ آن در یکی از جنگهای قدیمی باقی مانده است.[۳۳]

---

۳۲) زمین، مجموعهٔ شعر، ه. ا. سایه (هوشنگ ابتهاج) انتشارات نیل.
۳۳) مجلّهٔ سخن، سال پنجم شماره نهم، نقل از یک جنگ خطی.

قالبهای جدید و آزاد:

در شعر معاصر ایران از آغاز مشروطیت تا به امروز همواره شاعران در این کوشش بوده‌اند که قالب شعر فارسی را دگرگون کنند تا با محتوی، اندیشه و احساسهای این روز و روزگار همسازی داشته باشد.

نخستین کوششها در شکل قطعه‌های مستزادگونه و دو بیتی های پیوسته که بنام چهارپاره[۳۴] نیز شهرت دارد آغاز شد. چهارپاره قالب متداولی است که امروز هم شاعران بدان گرایشی دارند و بخصوص آنها که هنوز نمی‌خواهند حریم تقلید سنتها را بشکنند از آن بسیار استفاده می‌کنند. اما این قالب چهارپاره با همه آزادی و گشادگی مجالی که به شاعر می بخشد از مثنوی و همان آفاق تجاوز نمی‌کند و اگر بشود مثنوی را به دو نوع بخوانیم باید نوع مثنویهای کهن را مثنوی افقی بخوانیم و چهارپاره را مثنوی‌های عمودی چرا که از نظر قافیه‌بندی در نوع اول دو قافیه در یک امتداد افقی قرار گرفته‌اند و در نوع اخیر در یک جهت عمودی.

اما شعر فارسی — خواهی نخواهی— بدین مجال اندک نیز بسنده نکرد و با همت نیما قالبی آزاد در شعر فارسی بوجود آمد که آزادی کامل و فضای بیکرانی در برابر اندیشهٔ شاعران می‌گسترد بی‌آنکه هیچ از زیبایی موسیقایی قالبهای کهن چیزی را کم داشته باشد.

دربارهٔ وزن این قالب که از نظر عروضی دنبالهٔ عروض قدیم فارسی است ولی با آزادی بیشتری در انتخاب میزان عددی افاعیل بحث بسیار شده است و ما در این بحث هیچ نیاز به یادآوری آن نداریم جز اینکه از نظر بعضی خوانندگان بجا می نماید که یک توضیح کلی درباب وزن در

---

۳٤) اصطلاح «چهارپاره» را، در قدیم، بر شعرهایی اطلاق می‌کرده‌اند که هر بیت به چهار قسمت بوده است سه قسمت به یک سجع و قسمت چهارم با یک قافیه. مراجعه شود به درهٔ نجفی ص۱۱٤.

این عروض جدید داده شود تا پس از آنکه به بحث در شکل آزاد از نظر قافیه‌ها رسیدیم جای تردید و پرسشی باقی نمانده باشد.

نیما یوشیج که بنیان گزار این شیوهٔ عروضی است برای آزادی مجال سخن شاعران راهی را عرضه کرد که قابل توجه و پذیرش اکثر شاعرانی است که از خود احساس و تأملی دارند او می‌گوید: شاعر امروز می‌تواند، بی آنکه افاعیل عروضی بر او مسلط باشند، او تسلط خود را بر آنها حفظ کند و با اینهمه وزن را به زیباترین وجهی محفوظ نگاهدارد. مثلاً اگر در قطعه‌ای سخن خویش را در بحر هزج آغاز کرد تا پایان قطعه باید ارکان عروضی شعر ثابت بمانند و همه جا مفاعیلن در سراسر شعر رکن بشمار رود. اما انتخاب عددی این رکن‌ها در هر قسمت شعر، به تناسب احتیاجی است که شاعر به استخدام آنها دارد. در جائی به یک مفاعیلن نیاز دارد همان را می‌آورد و در جائی به دوتا و در جائی ۵ و ٦ تا و گاه بیشتر و اینکار براساس دو خصوصیت قدیم شعر فارسی است یکی مسئلهٔ دراز کردن وزن شعر ازحد معمول بحورعروضی، که در بحر طویل سابقه دارد و دیگر کوتاه کردن آن از این حد که همان مستزاد است چنانکه در این شعر می‌خوانیم:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
نیست یکدم شکند خواب بچشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

(مهتاب— نیما یوشیج)

نیما با پیشنهاد این نوع وزن[۳۵] و معرفی آن به شاعران ایرانی در

---

۳۵) دربارهٔ کیفیت این اوزان و فلسفهٔ پیدائی آن در شعر معاصر رجوع شود به مقالهٔ مهدی اخوان ثالث (م. امید) در مجلهٔ پیام نوین سال ۲— ۱۳٤۱ ه. ش.

اساس قافیه نیز تجدید نظری کلی کرد که فرم آزاد شعر معاصر— در نوع خوب و موفقش— آنرا رعایت می‌کند. فرم آزاد صورت تکامل یافته و ترکیبی تمام فرمهای گذشتهٔ شعر فارسی است. هم از نظر نوع قافیه‌بندی و هم از نظر شکل‌های مختلف یک بحر، ازقبیل مسدس و مثمن و... در فرم آزاد قافیه با اهمیت بیشتری تلقی میشود و نقش‌هائی که پیش از این برای قافیه شمردیم و یاد کردیم در این قالب با تشخص و امتیاز بیشتری نمودار میشود.

در شعر قدیم، قافیه یک طفیلی بود که بی هیچ تشخّص و امتیازی، همه جا به دنبال مصرعهای دوم ابیات می‌آمد و نقش چندان مهمی در سخن به‌عهده نداشت. علت اینکار هم این بود که قدمای اهل ادب ما — هم شاعران و هم ناقدان— به فلسفهٔ وجودی قافیه کمتر توجه کرده بودند. آنها قافیه را به‌عنوان یک پدیدهٔ کلی و همگانی — که از شعر جدا نمی شود— در نظر می‌گرفتند و روی همین طرز تفکر دیگر به راز وجودی آن نظری نداشتند. برعکس در ادب معاصر ما — چنانکه در ادب همهٔ جهان پیشرفته— ناقدان و شاعران به نقش‌ها و وظایف قافیه توجه کردند و معلوم شد که قافیه چه تأثیر شگفت انگیزی در یک شعر می تواند داشته باشد. بنابراین در شعر امروز شاعر قافیه را با توجه به نقش و وظیفه‌ای که در کلام ممکن است داشته باشد بکار می برد و چه بسا که درچند مصرع نیازی به آوردن آن نباشد و درچند مصرع پشت سرهم آورده شود، تا در کلام موسیقی خاصی ایجاد کند و یا تشخصی به کلمات پایان مصرعها ببخشد و یا...

در شعر آزاد یا قالب امروزی شعر فارسی، گاه، هرچند مصراع پشت سرهم یک مطلب را به‌عهده دارند. گاه یک مصراع خود به استقلال مفهومی را می رساند. همین خصوصیت باعث می شود که شاعر به دقت، قافیه را در جائی که لازم است بکار ببرد و کورکورانه و مقلّدوار— مثل

قدما— قافیه را یک موجود طفیلی تصور نکنند. قدما با اینکه خود کم وبیش به استقلال و شخصیت قافیه در شعرها گاهی توجه می‌کردند بیشتر نظرشان به جنبهٔ معنائی قافیه بوده که در کلام مفهومی را مانند دیگر الفاظ شعر بصورت عادت می رساند و فرقش با آنها در این است که قافیه در آخر قرار گرفته است.

مسئلهٔ تصور طفیلی بودن قافیه در شعر قدما به حدیست که گاهی قافیه‌ها و ردیف‌ها را برای منظم کردن و ترتیب حروف دیوان خود بکار می‌گرفته‌اند. و همین امر که دیوان‌های خود را به‌ترتیب حروف تهجی ترتیب می داده‌اند خود از بی‌توجهی آنها به نقش اصلی قافیه است. گاه این قافیه‌ها آنها را وادار به گفتن دروغهائی می‌کرد[۳۶] تا از این رهگذر حرفی را که در دیوان خود نداشتند بیاورند و از این راه دیوان خود را تکمیل کنند مثلاً شاعری برای اینکه ترتیب دیوان او حفظ شود غزلی با قافیه یا ردیف «غ» می‌گفت تا ترتیب حروف تهجی در آن کامل باشد. نجیب کاشانی شاعر عصر صفوی غزلی دارد با ردیف «قرض» و چه شکوه‌ها و چه شکایت‌ها از قرض می‌کند ولی آنگاه که به پایان غزل می رسد می‌گوید:

---

۳۶) ثعالبی داستانی نقل می‌کند که شاعری دوست خود را هجو گفت چون آن دوست شکایت کرد، شاعر گفت: چون نام تو در قافیه خوش می نشست ترا هجو کردم، لانک قعدت علی طریق القافیه زیرا تو در راه قافیه نشسته بودی. مراجعه شود به **ثمارالقلوب فی المضاف والمنسوب**، تألیف ثعالبی ص ۶۵۹. و شبیه همین سخن و استدلال است آنچه مرحوم وحید دستگردی نقل کرده که عربی در خاک بختیاری و چهارمحال برای حاج محمّدرضا خان حُری— که از نژادِ حرّبن یزید ریاحی بوده— شعری سروده به مطلع:

ایّها الحاجی رضاخان الحُری
دشمنانت کلّهم... می خوری

شاعر بیت اول را که خواند ممدوح صله را به تمامی داد تا بقیهٔ شعر را نخواند. برای تفصیل رجوع شود به مجلّهٔ ارمغان سال ٤ شمارهٔ ۷— ٦ صفحهٔ ۲۵۳.

از پی ترتیب دیوان این غزل گوید نجیب
ورنه او را احتیاجی نیست خواهد زر به قرض [۳۷]

که فقط برای پـر کـردن حـرف «ض» دیـوان خود این حرفهـای پـراکـنده را زده اسـت و همین نکتـه خـود دلیل اهمیتـی اسـت که شاعران ایرانی و عرب به شکل شعر می داده‌اند و اغلـب از جنبهٔ معنوی و رسالت مفـهومی آن آگاهی درستی نداشته‌اند.

در ایـران و عـرب قصـایـد را اغـلـب از روی شـکـل آنـهـا و حـروف قافیه‌شان می‌شنـاسیم چنانکـه سـینیهٔ بحتـری و لامـیهٔ منوچهری و مسـئلهٔ وحـدت شکـل بجـای وحدت مـفهوم و احسـاس قرار گـرفتـه است. اما در اروپـا چنین نیست بـلـکه شعرها از روی نامـی کـه شاعر بدانها داده — و ایـن نـام از مـفهـوم آن حـکـایت مـی‌کـنـد — شـهـرت دارنـد. مثلاً دریـاچهٔ لامارتین — گرچـه ممکن است بـگوییم اینکار در شرق یک سنت بوده اما باید دید که ریشهٔ بوجود آمدن این سنّت چه بوده آیا چیزی جز اهمیت دادن به شکل شعرهاسـت؟ با اینکه اغلب مـتذکر شده‌اند که در یک شعر باید فایده بر قافـیه غلبه داشـته باشد[۳۸] اما هـرگز بدین نکته عملاً توجه نکرده‌اند بلکه همـه جا قافیه بر فایده غلبه داشته است و با اینکه همواره به ترکیب و هم‌آهنگی اجزاء شعـر اشاراتی دارند هرگز از آن برخـوردار نبوده‌اند تناسب یا هم‌آهنگـی harmony در یـک اثـر هنری نقشی دارد که قـدمـا از آن یاد نـکرده‌اند ولـی در نقد جـدید خصایص آنرا کـم وبیش یادآوری مـی‌کنند و معتقدند که تناسب ازچند چیز حاصل می شود:

۱. دور کـردن عـنـاصری کـه در داسـتـان یـا بحـث نـقـشـی ندارند و مناسب نیستند.

۲. حـذف بسـیـاری از تفـاصـیـل و جزئیـات که باعث ضـعف عاطـفه

---

۳۷) دیوان نجیب کاشانی، ۱۵۲، ناشر حبیب‌الله خباز کاشانی، افست متن خطی دیوان.
۳۸) زهرالاداب، ابواسحق حصری قیروانی، ص ۱۰۹ ج اول.

می شود.

۳. جمع بین حقایق و اندیشه‌های متفاوتی که در عین‌حال در مسیر کلی اثر ادبی قرار دارند.

٤. مراعات نظم خاص برای عاطفه‌ای که تصویر شده زیرا هر نوع وزنی با یک موضوع هم‌آهنگی دارد.[۳۹]

تمام این خصایص برای تحقق بخشیدن به وحدت یک اثر هنری لازم است و قدما اغلب بدین موضوع توجه نداشته‌اند مگر افرادی بطور استثناء که از نبوغ خود الهام می‌گرفته‌اند مانند فردوسی در بسیاری از قسمت‌های شاهنامه.

اگرچه در نقد قدیم هم کم‌وبیش نویسندگان به موضوع ترکیب و هم‌آهنگی اجزاء اشاراتی دارند از جمله صاحب زهرالاداب که می‌گوید: قصیده چون انسانی است که باید همه اعضاء آن بیکدیگرپیوستگی داشته باشند. هرگاه یکی از این اعضاء گسسته شد و از نظر ترکیب با دیگری همسازی نداشت جسمی بیمار و انسانی ناتندرست خواهد بود[۴۰] و این همان نکته‌ای است که ابن‌طباطبا از آن چنین تعبیر می‌کند: شاعر باید مانند یک نقاش هنرمند هر رنگی را در جای خود بکار ببرد[۴۱] و بعضی دیگر افزوده‌اند که باید ضمن اینکه شاعر استقلال هر بیت را حفظ می‌کند پیوستگی آنها را نیز در نظر داشته باشد به‌حدی که وقتی یک بیت را می شنویم خودبخود معنی کاملی را برساند و هنگامی که بیتی دیگر درپی آن بیاید چنان یکدیگر را بگیرند که تصور کنیم اگر از یکدیگر جدا شوند بی‌معنی خواهند بود[۴۲] نیما در این‌باره می‌گوید: هر مصراع مدیون

---

۳۹) احمد امین، النقدالادبی، ص ٤ — ۲۵۲.

٤۰) نسیب‌عازار، نقد الشعر ص ۱٤۵.

٤۱) ابن‌طباطبا، عیارالشعر، ص ٦ — ۵.

٤۲) ابن ابی الاصبع، بدیع القرآن، ص١٤٦.

مصراع پیش و داین مصراع بعدی است[۴۳] و در جائی دیگر می‌گوید: شعرای قدیم — اگر چنانچه آثار شعری آنها از نقطه‌نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه و تطبیق شود— بطوری که دیدیم آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی t raditionnel فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده بلکه به واسطهٔ یک مجبوریت بیجا و بی مناسبت — وقتی که در وسط بیتی یا مصراعی بودند— تا آخر بیت یا مصراع را مجبورمی شدند که پر کنند[۴۴] و همین نقص‌های قالب کهن او را وادار کرد تا برای رعایت هم‌آهنگی در ترکیب اجزای شعر و موارد کوتاه و بلند کردن مصرعها و جای آوردن قافیه کارهائی انجام دهد.

بنابراین باید دید که نیما برای قافیه چه پیشنهادهایی دارد و از نظر اودر یک شعر قافیه در چه مواردی می آید. مردم تصور می‌کنند نیما وزن و قافیه را از شعر فارسی گرفته در صورتی که او می‌گوید: به‌عکس من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم شعر بی وزن و قافیه شعر قدیمی ها است. ظاهراً برخلاف این بنظر می آید اما بنظر من شعر در یک مصراع و یا یک بیت ناقص است — از حیث وزن— زیرا یک مصرع یا یک بیت نمی تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند[۴۵] و می‌گوید: قافیه این است که من به شعر می دهم و بنظر می آید که قافیه ندارند نه آنکه قدما آورده‌اند. کار قدما کاری است بچه گانه. بسیار آسان است. قافیه‌بندی آنطور که من می دانم — و زنگ مطلب آنرا اسم می‌گذارم— بسیار بسیار مشکل است و بسیار بسیار لطیف و ذوق می خواهد[۴۶] بنابراین در قوانین شعر

---

۴۳) نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، ضمیمهٔ منتخب اشعار نیما یوشیج، تهران، ص ۱۳۱.

۴۴) نیما یوشیج، ارزش احساسات، ص ۷۴.

۴۵) حرف‌های همسایه، منتخب اشعار نیما یوشیج، ص ۱۳۰.

۴۶) همان کتاب، ص ۱۳۵.

امروز ایران (که آنرا شعر نو می خوانند) قافیه شخصیت اصلی خود را بازیافته و یک طفیلی نیست هر کجا که لازم باشد و به وجودش نیازمند باشند میرود نه هر جا که رسید.

جای قافیه:

آنچه در اینجا می آوریم ضابطه های مسلمی نیست اما نکاتی است که در شعر امروز رعایت میشود. میدانیم که در ادب کهن قافیه درپایان هر بیت و گاه درپایان هر مصرع (در نوع مثنویها و بعضی رباعیها و گاه بعضی قصاید) می آمد بی آنکه به نقش اصلی آن توجهی شود که برای چه لازم است فقط بعنوان یک عادت که تصور می‌کردند هر جا بیت تمام شد قافیه باید بیاید و به دگرگونی های مضمون و حالت شعر هیچ توجه نمی شد که چه نوع قافیه ای لازم دارد.

نیما یوشیج می‌گوید: قافیه مقید به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگر برروی کار آمد قافیه به آن نمی خورد[۴۷] و در جای دیگر می‌گوید: قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد (زشت است) قدما این را قافیه می دانستند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است. هر جا که مطلبی است درپایان قافیه است.[۴۸]

تعبیر او از قافیه به زنگ مطلب، شبیه است به گفتهٔ بعضی ناقدان فرنگ که قافیه را زنگ زمانی تعبیر کرده اند[۴۹] و این سخن او سخنی بجاست زیرا اگر قافیه همانطور بصورت تکراری و پی درپی بیاید و با عوض شدن مطالب قافیه ثابت بماند این قافیه های غیر مترقبه به قول

---

۴۷) نیما، زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطائی ص ۱٤.

٤۸) نیما، حرف های همسایه ص ۱۳٤.

49) *Dictionary of World Literary Terms*. P. 344.

مایاکوفسکی مانند یک حملهٔ ناگهانی بازی شطرنج خواهند بود.[۵۰]

جایی که قافیه لازم نیست:

در مواردی که مطالب پراکنده و وصفهای جداگانه‌ای در یک شعر وجود دارد قافیه لازم نیست زیرا همین قافیه نیاوردن خود خواننده را وادار می‌کند که این وصفها را پی درپی از نظر بگذراند و درنگ نکند چرا که شاعر قصدش این است که از این وصفها بعنوان یک مقدّمه در شعر استفاده کند بنابراین گذراندن سریع این وصفهای کوچک و اندک اندک ایجاب می‌کند که شاعر قافیه‌ای نیاورد تا مجالی برای درنگ خواننده نباشد. نیما یوشیج می‌گوید: فراموش نکنید وقتی که مطالب تکه تکه و در جملاتی کوتاه کوتاه است اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است:[۵۱]

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاریست
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ.

در این قسمت‌های گذران شاعر از آوردن قافیه صرف نظر می‌کند و بعد که به اصل مطلب می رسد می‌گوید:

دوستان و دشمنان را می شناسم من
زندگی را دوست می دارم
مرگ را دشمن
وای اما با که باید گفت این؟ — من دوستی دارم

---

۵۰) مایاکوفسکی، به‌فهرست مآخذ رجوع شود.

۵۱) نیما یوشیج، حرف های همسایه، ص ۵ — ۱۳۰.

که به دشمن باید از او التجا بردن

*

جویبار لحظه‌ها جاری

(چون سبوی...— م. امید)

و این مورد عدم لزوم قافیه خاص مواردی که وصف‌های پی در پی باشد نیست. گاهی در جنبه‌های امری و دعایی اینکار را می‌کنند و این یک نکتهٔ بلاغی خاصی دارد زیر اگر دعا را با تناسب به‌قافیهٔ قبلی بیاورند تصور می شود که گوینده در آوردن این دعا چندان صمیمی نیست و این قافیه و اجبار کلمات است که او را وادار به گفتن چنین سخنی کرده است از اینرو از آوردن قافیه در موارد دعایی چشم‌پوشی می‌کنند:

ای جاودانگی!
ای دشتهای خلوت و خاموش!
باران من نثار شما باد!

(گله— م. امید)

همچنین در موردی که شاعر فرمان می دهد باید توجه داشت که اگر این فرمان را در قالب مصرعهای قافیه‌داری بیاورد خواننده احساس می‌کند — بطور ناخودآگاه — که این فرمان از حکومت قافیه‌ها مایه گرفته است نه از ذات شاعر:

ای کدامین شب!
یک نفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را

(نیلوفر— ه. ا. سایه)

گاهی در میان چند قافیه یک یا دو مصرع ممکن است با قافیه نیاید و این برای اهمیتی است که شاعر به مطلب آنها می دهد.در بحث از

بلاغت قرآن هم این نکته را یاد کرده‌اند که گاهی یکی از فاصله‌های آیات با ماقبل و مابعدش نمی‌خواند، و این برای اهمیتی است که نسبت به آن آیه و کلمه قائل شده است:

«من نطفة خلقه فَقَدَّرَه، ثم السبیل یسره، ثم اماته فاقبره، ثم اذاشاء انشره، کلا لمایقض ما امره، فلینظر الانسان الی **طعامه**، انا صببنا الماء صبا، ثم شققنا الارض شقا، فانبتنا فیها حبا وعنباً وقضبا وزیتونا ونخلا، وحدائق غلبا، وفاکهة وابا، متاعالکم ولا نعامکم، فاذا جائت **الصاخة**، یوم یفرالمرء من اخیه، وامه وابیه وصاحبته وبنیه، لکل امرئ منهم یومئذ شأن یغنیه»[۵۲] می‌بینیم که دو کلمهٔ «طعامه» و «الصاخة» با خروج از نسق معمول آیات تشخصی یافته‌اند و بیشتر توجه شنونده را جلب می‌کنند.[۵۳]

گاهی چنانکه دیدیم وزن جای قافیه را می‌گیرد و همین نکته را گوته یادآوری کرده است[۵۴] یعنی چنانکه دیدیم وحدت شعر را همان آهنگ شعر حفظ می‌کند بی‌آنکه نیازی به آوردن قافیه باشد و حتی شاعر با نیاوردن قافیه‌ها بسیاری نکته‌های بلاغی در شعر خویش می‌گنجاند و هنگامی که به موارد لزوم قافیه رسید آنرا بجای خودش می‌گذارد تا قافیه شخصیت اصلی خود را حفظ کند. اینک برای نمونه یکی از شعرهای کوتاهی را که قافیه‌ها در آن به‌تناسب و سر جای خود آمده‌اند می‌آوریم تا دقت شود که در کجاها قافیه لازم است و در کجا لازم نیست:

قاصدک

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟
از کجا وز که خبر آوردی؟

---

۵۲) قرآن کریم: سورهٔ ۸۰ آیهٔ ۲۷ — ۱۸.

۵۳) من بلاغة القرآن، ص ۲٤۸.

54) *Conversations of Goethe With Eckermann*. P. 313.

خوش خبر باشی اما
گرد بام و در من
بی‌ثمر می‌گردی.

انتظار خبری نیست مرا
نه ز یاری نه ز دَیّار و دیاری ــ باری
برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس
برو آنجا که ترا منتظرند
قاصدک !
در دل من همه کورند و کرند.

دست‌بردار از این در وطن خویش غریب
قاصد تجربه‌های همه تلخ
با دلم می‌گوید
که دروغی تو دروغ
که فریبی تو فریب

قاصدک ! هان ــ ولی آخر... ای وای...
راستی آیا رفتی با باد ؟
با توام آی کجا رفتی آی... !

راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی جایی
در اجاقی ــ طمع شعله نمی‌بندم ــ خردک شرری هست هنوز؟

قاصدک!
ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند

(قاصدک ـ م. امید)

البته با توجه به این شعر و نکاتی که در فصل چهارم به شرح باز نمودیم روشن خواهد بود که شاعر امروز از قافیه برای چه و در چه حالاتی استفاده می‌کند و کجا از آوردن آن صرف نظر می‌کند.

قافیهٔ معنوی:

گرچه این بحث به جنبهٔ صوتی و اصطلاحی قافیه چندان ربطی ندارد اما یادآوری آن بجاست زیرا در حقیقت نوعی قافیه به‌حساب می آید. نیما یوشیج می‌گوید: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد دو کلمهٔ از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را بهم می دهند.»[۵۵] این سخن او تازگی بسیار دارد و ندیدم که در ناقدان فرنگ هم کسی به این نکته توجه کرده باشد. چنین دانسته میشود که منظور او تقارن و هم‌آهنگی معنوی بعضی از کلمات است با یکدیگر که اگرچه از نظرـ آهنگ با یکدیگر تناسب و هم‌آهنگی ندارند اما از نظر معنوی که در آنها بنگریم نوعی هماهنگی و تناسب در آنها احساس می‌کنیم و از آنجا که قافیه به تناسب و قرینه‌سازی برگشت دارد پس این قرینه‌سازیهای ذهنی نیز می توانند نوعی قافیه بشمار روند زیرا ذهن از تصور آنها احساس نوعی تقارن و هم‌آهنگی می‌کند مثل کلمات متضاد ازقبیل روز و شب یا طلوع و غروب و امثال آن که شمول آن بیشتر از قافیه‌های لفظی است زیرا تا حدودی ممکن است در ترجمهٔ شعرها به زبان دیگری این نوع قافیه

۵۵) حرفهای همسایه، ص ۱۳٤.

رعایت شود. چیزی از قبیل مراعات نظیر و تضاد که اگر در پایان مصرعها قرار گرفت قافیه شمرده می شود. همانطور که تقارن لفظی را اگر در میانهٔ مصرعها بود جناس می‌خواندند و هنگامی که به پایان مصرعها انتقال می یافت قافیه می نامیدند. و حتی از این حدود هم می توان آنرا تجاوز داد.

امید در نقدی که بر دیوان ه . ا. سایه نوشته است می‌گوید: در شعر خوش «آزار» می‌گوید:

دختری خوابیده در مهتاب
چون گل نیلوفری بر آب
خواب می بیند
خواب می بیند که بیمار است دلدارش
وین سیه رؤیا شکیب از چشم بیدارش
باز میچیند.

از آنچه نقل شده ظاهر است یا چنین می نماید که «دلدارش» و «بیدارش» قافیه دارد. از نظر قواعد شعری قدیم این نوع قافیه درست است ولی از نظر قواعد شعر نو که در حال نضج است این قافیه صحیح نیست اما دیگر قوافی این شعر تا آخر بنا بر دو نوع ملاحظه صحیح اند و این نکته بر اهل فن پوشیده نیست در صورتیکه مثلاً در شعر «نیلوفر» :

[ای کدامین شب !
یکنفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را
تا بلغزد بر بلور برکهٔ چشم کبود او
پیکر مهتاب گون دختری کز دور
با نگاه خویش میجوید

بوسهٔ شیرین روزی آفتابی را
از نوازشهای گرم دستهای من] [۵۶]

دو کلمهٔ «دور» و «میجوید» در آخر مصرعهای ۵ و ٦ و در شعر دیوار:

[پشت این کوه بلند
لب دریای کبود
دختری بود که من
سخت میخواستمش...] [۵۷]

دو کلمهٔ «بلند» و «کبود» برخلاف آنچه رایج بوده بنظر من نوعی قافیه دارند.[۵۸]

در این شعر امید میان دو کلمه «غروب» و «سحرگهان» این نوع قافیه را بخوبی احساس می‌کنیم:

دیگر اینک این زمان
زان مسافران گم شده
در شبان قطبی مهیب
کس نپرسد از کسی
در کجا غروب؟
در کجا سحرگهان؟

(ساعت بزرگ، آخر شاهنامه)

در پایان این بحث یادآوری این نکته‌ها بطور اختصار لازم بنظر می رسد که آنچه درباب موارد آمدن قافیه‌ها در شعر معاصر گفته شد

---

۵٦) جنگ هنر و ادب امروز شمارهٔ اول مقالهٔ «زمین» از م. امید.
۵۷ و ۵۸) شعرهائی که در [ ] آمده در مقالهٔ امید نقل نشده ما از کتاب زمین نقل کردیم رک: زمین، هـ. ا. سایه، انتشارات نیل، تهران.

نکاتی ذوقی و استحسانی است و بعنوان یک ضابطه نمی‌توان آنها را در همهٔ موارد پذیرفت. زیرا چه‌بسا که در همان مواردی که قافیه لازم بنظر نمی رسد ــ اگر قافیه‌ای بطور طبیعی و مناسب جایگزین شود ــ لطف بلکه لطفهایی به سخن شاعر ببخشد.

دیگر آنکه این نکات در شعر امروز فارسی هنوز نضج درستی نگرفته و در حقیقت مقررات و قوانینی است در حال تکوین و تکامل. آینده سرنوشت قافیه و وزن و دیگر خصوصیات اسلوبی شعر معاصر را تعیین خواهد کرد.

در این رساله اگر گاهگاه بر قدما نکته‌ای یا نکته‌هائی گرفته شده به هیچ وجه خرد شمردن و ناچیز انگاشتن میراث عظیم فکری و ذوقی ایشان در نظر نبوده است بلکه تنها مقصود نویسنده این بوده است که نشان دهد ایشان نیز مانند همهٔ افراد بشر در مظان خطا و لغزش بوده‌اند.

بطور کلی مسائل ذوقی و هنری هیچ گاه حالت ثابت و استواری نداشته است و پسندها همواره در تغییر بوده‌اند بخصوص در این روزگار که روزبروز تغییرات زندگی چندان سریع است که نمی‌توان به هیچ اصلی ــ گرچه اصل علمی و فیزیکی باشد ــ برای همیشه مجال کلیت و عمومیت داد تا چه رسد به مسائل ذوقی و استحسانی.


۲

که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را
حافظ

۱

شعر منثور

آنچه مسلم است این است که بزرگترین شاعران جهان، همواره بزرگترین ناظمان نیز بوده‌اند. در ایران بعَلّتِ تلقّیِ غلطی که از مفهوم نظم وجودِ داشته است همیشه شعرای بَد و شعرای بی استعداد را ناظم خوانده‌اند زیرا نظم در نظر آنها عبارت بوده است از کیفیت پیوند بخشیدن میان اجزای جمله به نحوی که بر یکی از بحور عروضی تطبیق کند و آوردن چیزی بنام قافیه در پایان هر بیت. کاری که هر آدم بی استعدادی پس از یکی دو هفته تمرین بر آن مسلط می‌شود، امّا نظم مفهوم دیگری هم دارد، مفهومی که همچون مفهوم شعر تحلیل ناپذیر است و کار را بجایی می‌کشاند که می توان گفت: شعر عبارت است از نظم و لاغیر. حال نظم چیست این دیگر پرسشی است که به راحتی نمی توان آن را جواب داد و شاید به هیچ وجه نشود پاسخ درستی به آن داد، هزار نکتهٔ باریک‌تر از مو، در همین جا ذهن را بخود مشغول می‌کند. و ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که در بسیاری از عبارات بیهقی و یا

تذکرة‌الاولیا نظم بیشتر رعایت شده است تا مثلاً بسیاری از شعرهای سروشِ اصفهانی یا قاآنی هر چند بظاهر طنطنهٔ مستفعلن مستفعلن‌ها و قافیه‌ها و ردیف‌ها، شعر قاآنی و سروش را به نظم (در معنی پیش‌پا افتادهٔ آن) نزدیک‌تر کند. این نظم به مفهوم عامیانهٔ نظم است، سطح ظاهری آن است ولی در بسیاری از عبارات بیهقی یا تذکرة‌الاولیا و یا نثرهای عین القضات همدانی شما به حالتی از اجتماع کلمات برخورد می‌کنید که در منتهای قدرت ترکیب و انتظام قرار دارند بحدی که اگر کلمه‌ای پس و پیش شود یا کلمه‌ای به مترادف خود (اگر ترادف، مفهومی داشته باشد که البته هم زبانشناسی منکر آن است و هم عده‌ای از اصولیان خودمان هم منکر آن بودند[1]) تبدیل شود آن سلسله و انتظام بهم می‌خورد.

این سلسلهٔ انتظام همان است که عبدالقاهر جرجانی اساس تئوری زیبایی شناسی خود را در باب بلاغت بر آن استوار کرده است و به «نظریهٔ نظم» شهرت یافته است. او معتقد است که هیچ «کلمه»ای بخودی خود نه خوب است نه بد. این در مجموعهٔ ترکیبی «کلام» است که ما احساس زیبایی وزشتی می‌کنیم. بنده جای دیگر درباب مفهوم نظم در معنی جمالشناسانهٔ آن و مفهوم مبتذل آن که در ذهن عامهٔ مردم رواج دارد بحث کرده‌ام در اینجا فقط خواستم این نکته را در مقدمهٔ بحث یادآورشوم که برخلاف تصوری که عامهٔ مردم از مفهوم نظم دارند، نظم چیزی بسیار پیچیده است که استعداد ایجاد آن مساویِ با استعداد شعر، بلکه همهٔ

---

۱) از جمله قدیم‌ترین کسانی که منکر ترادف بوده‌اند و در باب آن رسالهٔ مفرده monograph نوشته‌اند یکی صوفی نامدار قرن سوم محمّدبن علیِ حکیم ترمذی است که رسالهٔ «الفروق و منع الترادف» او باقی مانده است و در دارالکتب قاهره، نسخه‌ای از آن موجود است مراجعه شود به مناهج البحث عند مفکری الاسلام، از دکتور سامی النشار، ٤٥، والفلک الدائر، ابن ابی الحدید، ٤٨ ــ ٤٧.

هنرها است و درجهٔ عظمت شاعران بزرگ، در همه جای دنیا، (بلحاظ جنبهٔ صوری کارشان، صرف نظر از نوع پیامی که در آثارشان هست) وابسته به درجهٔ استعدادی است که در نظم دارند و حافظ، بدون تردید، بزرگترین ناظم زبان فارسی و شاید یکی ازبزرگترین ناظمانِ جهان باشد.

براساس این تعریف یا از این زاویهٔ دید است که شعر از مفهوم «نظم» در معنای عامیانهٔ آن جدا می‌شود و بدینگونه می‌توان گفت: هیچ ارتباطی بین شعر و نظم در معنای وزن و قافیه وجود ندارد، واز سوی دیگر ارتباط استوار و مسلم شعر با مفهوم «نظم» در معنی بسیارپیچیدهٔ‌آن(که هیچ ارتباطی با وزن و قافیه ندارد) تثبیت می‌شود و در نتیجه بسیاری از شطح های صوفیه، بسیاری ازعبارات کتب نثر قدما، از قبیل اسرار التوحید، تذکرة‌الاولیا، تاریخ بیهقی و...، در قلمرو نظم بمعنای جمالشناسانهٔ آن قرار می‌گیرد و تلقی شعری از آن می‌شود و از سوی دیگر بسیاری از متون منظوم قدیم از قلمرو شعر خارج می‌شود.

ممکن است بعضی ها تصور کنند که آنچه بعضی آثار منظوم قدما را از قلمرو شعر دور می‌کند تهی بودن این آثار از قوهٔ خیال است و در عوض آنچه نثرهای صوفیه و شطحات آنان را بگونهٔ شعر در می‌آورد اشتمال بر همان تصاویر یا خیال هاست. این توهّم، هم درست است و هم نادرست: در مواردی زیبایی نثر صوفیه ممکن است به نوع خیال وابستگی داشته باشد، ولی در تمام موارد چنین نیست و در همان مواردی هم که خیال در آنها تأثیر اصلی را دارد، آن خصوصیّت نظم، در معنای جمالشناسانهٔ آن، خود عامل اصلی است در القاء همان تصاویر بحدی که بعضی ناقدان تصویر را نیز گونه‌ای از نظم دیده‌اند و با توسّعی در اصطلاح، چندان هم از حقیقت بدور نمانده‌اند. بی گمان میان تصویر

خوب و نظم در معنای جمالشناسانهٔ آن ارتباطی است استوار بخصوص اگر نظریهٔ علمای سبک شناسی جدید را که بر اساس جنبه‌های زبانشناسی به قضیه نگاه کرده‌اند بپذیریم و بدانیم که یک معنی را جز به یک شکل نمی‌توان گفت و اگر اندک تغییری در جای الفاظ یا در حوزهٔ مترادفات و شبه مترادفات درجمله ایجاد شود، این معنی دیگر آن معنی مورد نظر ما نبوده است و نخواهد بود.

با یاد آوری این مقدمات باید پذیرفت که بسیاری از آثار قدمای ما، حتی بعضی از مشاهیرشان، در قلمرو نظم بمعنی اشتمال بر وزن وقافیه، به هیچ وجه شعر نیست و در عوض بسیاری از کوششهای قدما در قلمرو نثر، بعلت برخورداری از آن نظم پیچیده و هنری، شعر است. بهرحال دست کم در معیارهای جدید نقد و انتقاد که امروز در تمام دنیای متمدن حاکم است، چنین نظری درباب شعر وجود دارد.

شعر در حقیقت چیزی نیست جز شکستن نرم زبان عادی و منطقی. در گفتگوی عادی، در کتب علوم، در گزارشهای رسمی، زبان حالتی دارد که همه کس با آن یک نوع برخورد دارد. با اندکی تغییر همه کس، یک مفهوم را، به یک نوع ادا می‌کند امّا زبان شعر عبارت است از شکستن این نرم. این شکستن نُرم در قدما، و تودهٔ مردم، گاه، با در هم ریختن کلمات و پیوند دادن آنها ـــ بطوری که با وزنی عروضی همراه باشد ـــ توام بوده است و در نظر بعضی دیگر علاوه بر اینها تشبیه و استعاره نیز ازعناصر درهم شکستن نُرم منطقی زبان بوده است ولی شعرای بزرگ علاوه بر وزن و قافیه و تشبیه و استعاره بحدّی از اشراف برکلام رسیده بوده‌اند که در شعرشان نوعی نظام وجود دارد، این نظام در آنسوی وزن و قافیه است یا چیزی است مسلّط بر مجموع وزن و قافیه و تشبیه و

درین بحث، پس از این، ما، اصطلاح «نظام» را برای آن مفهوم پیچیده و دشوار یاب و جمالشناسانه‌ای که در شعر حافظ و فردوسی وجود دارد به کار می‌بریم و «نظم» را به همان معنای موردِ نظر عامهٔ اهل ادب که چیزی است مساویِ با رعایت وزن و قافیه. بدینگونه بسیاری از «شطح»های صوفیه «نظام» دارد اگر چه در نظم معهود و مألوف و دستمالی شدهٔ بحور و قوافی versification قرار نگرفته است و بسیاری از سخنان سروش اصفهانی، اگر چه در قالب نظم verse قرار گرفته «نظام» ندارد. در شطحیات صوفیه نظم یعنی versification نیست ولی «نظام» system هست و در بسیاری از شعرهای سروش یا رشید وطواط «نظم» هست و «نظام» نیست.

جوهر شعر وحقیقت آن، که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است از «نظام» سرچشمه می‌گیرد و این نظام گاهی با «نظم» همراه است مثل شعر حافظ و گاه این «نظام» از «نظم» جداست چنانکه در شطحات صوفیه دیده می‌شود، و گاه «نظم» هست و «نظام» نیست و آن اکثریت سخنان بی ارزش و مبتذل و مکرّری است که در طول قرون و اعصار مردمان کم استعداد و بی استعداد بنام شعر نوشته‌اند و امروز جز بلحاظ بررسی لغات و یا مطالعات تاریخی ارزش دیگری نمی‌تواند داشته باشد.

تلقی رایج از مفهوم شعر و مرتبط دانستن آن با نظم، حقیقتی بوده است که در طول تاریخ، غالباً در اذهان، وجود داشته است، امّا در عصر جدید، ما، رهینِ تجارب و یادآوریهای بودلر در Fleurs de mal و رمبودر Le Illumination و مارلارمه در بعضی از شعرهایش هستیم که با نثر

شعرهای منثور Prose Poem خویش و پیشنهادها و داوریهاشان در پسند و ذوق اهل ادب رخنه کردند و امروز، در تمام زبانهای جهان، یکی از جریانهای شعر، اگر نه جریان اصلی، شعری است که بنام شعر منثور خوانده می‌شود و به هیچ وجه از هیچ وزن و عروضی پیروی نمی‌کند، بی‌آنکه به لحاظ موسیقی، در بعضی موارد، چنانکه خواهیم دید، چیزی کم و کسر داشته باشد.

یک نکته را همین جا یادآور شوم که بعد مایهٔ گرفتاری نشود و آن تمایز میان «شعرِ منثور» و «نثرِ شاعرانه» است که اوّلی را در زبانهای فرنگی Prose Poem می‌گویند و دوّمی را Poetic prose. ممکن است در مقالات و تحقیقات فرنگی ها حرفهای گوناگونی در باب این دو نوع آثار ادبی گفته شده باشد امّا آنچه در اینجا مورد نظر من است و تقریباً اکثریت ناقدان فرنگ هم همان را می‌گویند این است که در نثر شاعرانه، حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری) است که جامهٔ قافیه (سجع) و صناعات شعری را به تن کرده است (مثل کلیلهٔ نصرالله منشی و مرزبان‌نامه، در زبان فارسی) و در شعر منثور بمعنی خاص کلمه جهان‌بینی و حال و هوای شعر، بویژه شعر غنائی است که براثر حکومت می‌کند ولی درجامهٔ نظم versification ظاهر نشده است مثل غالب شطحیات صوفیه خاصه بایزید بسطامی که بزرگترین سرایندهٔ شعرهای منثور در فرهنگ ایرانی است و هنوز همتائی برای او نمی‌شناسیم. بعضی از محققان تفاوت این دو نوع را در کوتاهی شعر منثور و درازی نثر شاعرانه بیان کرده‌اند که جای بحث بسیار دارد[۲] بعضی هم از سرِ بی دقّتی این تعبیر را بر هر اثری از تورات گرفته تا نوشته های فاکنر

---

2. *Princeton Encyclopeadia of poetry and poetics.* p. 664

اطلاق می‌کنند.

شعر منثور که نمونه‌هایی از کارهای بعضی شاعران بزرگ قرن بیستم اروپا را تشکیل می‌دهد در آغاز عکس‌العملی بود برای رهائی احساس و اندیشهٔ شاعران از قید و بند مبانی نظم سنتی ادبیات غرب، بویژه در فرانسه که این جریان ادبی از درون تجربه‌های شعری گویندگانِ آن زبان برخاسته بود.

تجربهٔ شعر منثور، برخلاف آنچه مشهور است از قرن نوزدهم آغاز نشده است بلکه نمونه‌هایی از شعر منثور در ادبیات فرانسهٔ قرن هفدهم و هیجدهم نیز دیده میشود و خاستگاه طبیعی این گونه شعر، همانگونه که در زبان فارسی دوران معاصر دیده شده، از برخورد مترجمان با نمونه‌های شعری ملل دیگر نشأت یافت امّا شهرت و قبول آن به عنوان یک نمونهٔ موفق شعری با کارهای بودلر آغاز می‌شود از قبیل ملال پاریس Le splens de paris که در ۱۸۵۵ آغاز شد و در ۱۸٦۹ انتشار یافت و نیز گلهای شر Fleurs du mal امّا شاعری که شاهکارهای او را شعر منثور تشکیل می‌دهد، در حقیقت، آرتور رمبواست در اشراقات Illumination (تاریخ سرودن آنها بدرستی معلوم نیست ولی در ۱۸۸٦ چاپ شده است) ونیز فصلی در دوزخ Une Saison en enfer (چاپ ۱۸۷۳) از سال ۱۸٦٤ به بعد استفن مالارمه نیز درین قلمرو شاعری به فعالیت پرداخت که نمونه‌هایی از آن در مجموعهٔ Divagations او در سال ۱۸۹۷ نشر یافت. از درون مجموعه‌های اشراقات و بعضی کارهای مالارمه است که شعر آزاد free verse وجریان سیّال ذهن stream of consciousness و سوررئالیسم و دیگر جریانهای ادبیات مُدِرن سرچشمه گرفته است.[۳]

---

3) Ibid.

شعر منثور (به فرانسه poém en prosé و به انگلیسی prose poem) در پایان قرن نوزدهم به عنوان یک جریان شعری مهم قبول عام یافت و بسیاری از صاحبان استعداد، قلمرو مناسب فعالیت هنری خویش را درین گونهٔ ادبی، یافتند فقط در فرانسهٔ قرن بیستم می‌توان ازین گروه نام برد: سن ژون پرس،[4] پییر رووردی،[5] هنری میشو[6] ورنه شار[7] و پل الوار[8] که ازبرجسته ترین شاعران قرن بیستم درادبیات فرانسه بحساب می آیند[9] و امروز در ادبیات تمام ملل جهان، نمونه هایی ازین نوع شعر وجود دارد که گاه جناح مترقی شعر ــ اگر نه در تمام موارد و نمونه ها ــ در بعضی از نمونه ها متمایل به این نوع شعر است.در زبان عربی که با ما نزدیکترین سنّت های مشترک شعری را دارد باید از شعرهای یوسف الخال، انسی الحاج و ادونیس و محمدالماغوط درین زمینه یاد کرد و بخصوص به مقدمهٔ مجموعهٔ «هرگز»[10] انسی الحاج در تعریف «شعر منثور» یا «قصیدهٔ نثر» و دفاع از اینگونه شعر می توان اشارت کرد، که در مقدمهٔ آن کتاب شاعر می‌گوید: «ما از قوالبِ پیشین نمی‌گریزیم تا قوالبی دیگر بوجود آوریم... همهٔ کوشش ما بر این است که «شعر منثور» را از حقّی که دارد برخوردار سازیم و آن عنوان یک نوع مستقل ادبی است. همانگونه که داستان و قصه و شعر به اسلوب قدیم و شعر آزاد داریم، شعر منثور هم چیزی است در کنار آنها.»

---

4) Saint - John Perse (1887 - 1975).

5) Pierre Reverdy (1889 - 1960).

6) Henri Michaux (1899 - 1960)

7) René Char (1907 - 1960).

8) Paul Eluard (1895 - 1952).

9) *The Concise Oxford Dictionary of French Literature* P. 500.

۱۰) انسی الحاج، لن، بیروت ۱۹۶۰.

شعر منثور، بلحاظ تکنیک، بی آنکه از نظام عروضی قدیم تبعیّت کند، موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوعی قافیه های میانین و حتی آهنگی خاص برخوردار است بی آنکه این موسیقی محصول تبعیّت از یک نظام ایقاعی خاص باشد؛ هر عاملی که بتواند زنجیرهٔ زبان شعر گوینده را بلحاظ موسیقایی از زبان معمولی گفتار امتیاز بخشد، بعنوان عامل موسیقائی شعر مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد.

ممکن است کسانی بخواهند عین تقسیم بندیهایی را که در اوزان و اسالیب شعری فرنگ دیده می شود برمجموعهٔ آنچه در قرن اخیر در ادبیات ما اتفاق افتاده است تطبیق کنند و برای هر یک از آن تجارب فرنگی سایه ای و معادلی در ادبیات ما جستجو کنند، من مخالف آن گونه کارها نیستم، ولی درین لحظه اصطلاح شعر منثور را در زبان فارسی بر شعری اطلاق می‌کنم که نه مثل شعر فردوسی و خیام و حافظ است (در وزن عروضی) و نه مثل شعر نیما و فروغ و امید (شعر به اصطلاح نیمایی یا آزاد) هر چه بیرون اینگونه تجارب موسیقایی باشد، در حوزهٔ این مثال مصداق شعر منثور است مگر تجارب شعر هجائی امثال میرزا حبیب اصفهانی یا لاهوتی و یحییٰ دولت آبادی.

بنابر این هیچ ضرورتی نمی‌بینم که مقطّع نوشتن سطرها یا پشت سرهم نوشتن آنها را ملاک جدا کردن آنها از یکدیگر قراردهم. درین چشم انداز، ملاک من نگاهی است به ویژگیهای موسیقایی این نوع ادبی، خواه پشت سر هم و مثل داستان نوشته شده باشد و خواه مقطع و باسطرهای بریده. مثلاً بعضی از داستانهای ابراهیم گلستان اگر چشم را ملاک قرار ندهیم در وزنهای نیمایی است گرچه بظاهر نثر است و داستان. بنابر این دفع دخل مقدر کردم که کسی نگوید تو چند نوع شعر

فرنگی را یک کاسه کرده‌ای و اینها در آن ولایات مصطلحات خاص خود را دارند.[۱۱] درین مجال هرچه بر عروضِ سنتی و عروضِ نیمایی و عروضِ هجائی، نباشد و بتواند در مقولهٔ شعر قرار گیرد شعر منثور است .

امروز در ایران نیز، شعر منثور، اگر چه در محدودهٔ کارهای یک تن، یکی از جریانهای رایجِ شعر پیشرو ایران را تشکیل می‌دهد. می‌توان گفت که شاملو یکی از چهار پنج شاعر بزرگی است که در قلمرو شعر جدید ایران در سه چهار دههٔ اخیر بظهور رسیده‌اند، و موفق‌ترین نمونه های شعرشاملو، که کارهای اورادرمعیارشعرهای پیشروعصرِمادارای ارزش و اعتبار کرده‌است، غالباً آنهایی است که در قالب منثور سروده شده‌است:

---

۱۱) ابراهیم گلستان، در دو مجموعه داستانِ جوی و دیوار و تشنه (چاپ اول ۱۳۴۶، تهران) و مدّ و مِه (چاپ اول ۱۳۴۸، تهران) بعضی از داستانها را، از آغاز تا پایان، در یکی از اوزان عروضی نوشته است: مانندداستانِ «درخت ها» (جوی و دیوار و تشنه، ۲۱۶) که در وزنِ مفاعلن مفاعلن ادامه یافته و داستانِ «بعد از صعود» (همانجا، ۲۲۳) که در وزن مفعول فاعلات است. بعضی از داستانهای دیگر او نیز دارای وزن عروضی اند. تاریخ نشر این داستانها قدیمتر از ۱۳۴۶ نیست ولی داستان «عشقِ سالهای سبز» که در آن پاره‌هایی موزون دیده می‌شود تاریخ مهر ۱۳۳۱ دارد. امّا تا سال ۱۳۴۶ گویا هیچ جا چاپ نشده است و احتمالاً تحریر بخشهای موزون آن، باید، متعلق به زمانی باشد که تولّدی دیگر نشر یافته بوده است. یعنی بعد از ۱۳۴۲ بهرحال برای مورّخانِ تحولات وزنِ شعر در ایران، این نکته بسیار مهم است که روشن شود نرمشی که در اوزان شعر فروغ دیده می شود آیا متأثر از اسلوب ابراهیم گلستان است یا برعکس. برای نمونه به این پاره از داستان عشق سالهای سبز (که تاریخ مهر ۱۳۳۱ دارد) توجه کنید: «در دشت گشاده گاهی برزگری بیل بر دوش می‌گذشت و گاهی گاوی می غرّید و پرنده‌ها در نور غوطه می خوردند و نسیم در گندمها خش خش می انداخت و ساقهٔ سنبله که می جویدی خنکی شیرینی در دهان می‌یافتی و خوشایند بود که برخوشه هایِ شکسته بیفتی و آبی آسمان را بنگری و جز آن چیزی نبینی وجز زمزمهٔ کشتزار چیزی نشنوی و جز یاد او یادی از ذهنت نگذرد.» (جوی و دیوار و تشنه، ۱۴ — ۱۵).

کارهای بعد از ۱۳۴۰ شاملو. و شاملو در این حرکت از آغاز تجربهٔ شعر منثور تا امروز همچنان در حرکت بسوی کمال بوده است، و کارهای اخیرش نشان می‌دهد که روزبروز براسرار کلام آگاهی بیشتری حاصل می‌کند. رسیدن به این مرحله از وقوف بر اسرار کلمه، در زندگی شاملو، دست کم سی سال تجربهٔ شعری را بدنبال دارد و همه می‌دانیم که شعر منثور با شاملو آغاز نمی‌شود و پیش از او و حتی پیش از تولد او، در ایران چیزهایی به عنوان شعر منثور نشر می‌شده است که آگاهی اهل ادب ایران را از مفهوم شعر منثور، اگر چه در حدی بسیار سطحی و خام، نشان می‌دهد.

نگاهی به مجلات و روزنامه‌های چند سال اول بعد ازاستقرار مشروطه، بخصوص از کودتای ۱۲۹۹ به بعد، مجلات دورهٔ بیست‌سالهٔ رضا شاهی، می‌تواند راهنمای خوبی باشد. در غالب این نشریات چیزهایی بعنوان «شعر منثور»، «غزل منثور» فراوان می‌توان دید که بعدها گاه به جد وزمانی به طنز و هزل آن را قطعهٔ ادبی نیز خوانده‌اند.

این چیزهای منثور، بی هیچ تردیدی تحت تأثیر ترجمهٔ شعرهای فرنگی بوجود آمده است و نباید کلاسهای انشای دستانها و دبیرستانها رانیز مورد غفلت قرار داد. با این همه. عامل اصلی تقلید از ترجمهٔ شعرهای فرنگی است.

در تمام این چیزهای منثور، روحی رومانتیک و سوزناک در ظرف کلماتی سطحی و بی رمق، به چشم می‌خورد به نشانهٔ عدم آگاهی نویسندگان از حقیقت شعر منثور در زبانهای دیگر که اساس آن وقوف کامل بر اسرار کلمه است. و بدینگونه است که صفحاتی از تاریخ ادبیات جدید را در سالهای بعد از مشروطه، همین چیزهای منثور می‌گیرد و در

همان نخستین سالهای ظهور است که عجز و ناتوانی نویسندگان این آثار، ذوق‌های ورزیده و پخته‌ای، همچون ملک‌الشعراء بهار را، به تنگ می‌آورد و آنها به انتقاد از این گونه چیزهای آبکی می‌پردازند. بهار در یکی از مقالات «نوبهار هفتگی» خطاب به نویسندگان اینگونه چیزها می‌گوید:

«تازه معمول شده است و از فرنگیها تقلید کرده‌ایم. بندرت از صدی دو تا قابل درج در میان آنها یافت می‌شود. ولی متأسفانه در غالب جراید ازین اشعار منثور به چشم می‌خورد.» [۱۲]

این توضیح بهار نشان می‌دهد که در سالهای پایان قرن سیزدهم شمسی، روزنامه‌های آن عصر سرشار بوده است از اینگونه شعرهای منثور. و تمام آنها به تقلید از شعر فرنگی و به گفتهٔ بهار مصنوع و متکلّف. بد نیست عینِ عبارات بهار را درین باره، امروز، بخوانیم که تا حدودی حسبِ حال شعرهای رایجِ در مطبوعات امروز، پس از قریب شصت سال نیز می‌تواند باشد، گرچه مضامین و اسلوب و نوع استعاره‌ها متفاوت باشد:

«هر گاه شما یک سلسله مضامین عاشقانه را از قبیل اینکه «فراموش نمی‌کنم که شب گذشته از زیر دریچه منتظر پیدا شدنِ صورت قشنگت بودم...» یا اینکه: «در وقتِ مکالمه بامن متصل رنگش سرخ شده و با وجود اینکه عشق مرا ملتفت شده بود، خود را غافل و بی‌خبر از وجود عشق جلوه می‌داد.» بنویسید و در جراید منتشر سازید یقین بدانید که هیچ خوب نیست هیچ فایدهٔ ادبی و ذوقی نداشته و در آینده مسخره خواهید شد، بلکه از حالا هم. زیرا، اولاً، این منشآت، به هیچ وجه،

---

۱۲) نوبهار، سال سیزدهم، دورهٔ پنجم، شماره ٤، صفحات ٥٠- ٤٩ به تاریخ ٢٤ میزان ۱۳۰۱ ه. ش. مقالهٔ «اشعارِ منثوره.»

چنانکه گفتیم، طبیعی نیست و غالباً تقلید نوشته های اروپاست، ولی با یک اشتباه: قطعات عشقِ صریحی که از اروپاییان به دستِ ما می‌رسد، غالباً نَظم است آن هم در هر کدام یک نکته و یک هستهٔ مهم و پر مغزی موجود. بعلاوه آن اشعار، بیشتر، در یک حالت طبیعی سروده شده... ثانیاً، در صورتی که طبیعی و راست و بیان حال واقعی خودتان باشد، سوای قسمت های «مرگ معشوق» ـ که نادر [است] و بعد از لامارتین جز ر بودنِ حق او [نیست] ـ اثر نفیسی، درین مواضع، قادر بر تظاهر نیست، سایر قسمت ها قطعاً رکیک و خارج از نزاکت خواهد بود، زیرا در واقع خیانت به عشق و توهین به کسی است که گوینده، وی را دوست خود می‌شمارد، وهمین خیانت و وهن ادبی بلا شک از منشآت مزبور در خواننده رسوخ کرده و یک اثر را از قدر و ابهّت می اندازد، وچنان می‌نماید که شما مرا سلات محرمانه و خصوصی خود را در صفحات جراید سیاسی منتشر ساخته اید، واین حالت را جز به سفاهت یا کودکی، حمل نتوان کرد.» (همانجا) آنچه در نوشتهٔ بهار دارای اهمیّت است علاوه بر ارزش تاریخی سخن او، که مسأله رایجی رابنام شعر منثور در ادبیات هفتاد سال پیش ایران نشان می‌دهد، تلقی یی است که او، و طبعاً جامعهٔ ادبی عصر او، از شعر منثور داشته اند: نخست آنکه شعر منثور چیزی است در باب عشق ولا غیر و برخلاف شعر عاشقانهٔ سنتی که کلی است می‌کوشد داخل جزئیات عالم عشق شود و دوم اینکه این شعرها مایهٔ رواج فساد اخلاق بخصوص در میان بانوان می‌شود و سدیگر اینکه سرمشق شعرهای منثور آن روزگار لامارتین بوده و بخصوص شعر دریاچهٔ او که پیش از این یادآوری کردیم که ترجمهٔ آن بوسیلهٔ محمد ضیاء هشترودی و تحت عنوان شعر منثور در یکی از مجلات نشر شده بود. بهار در پایان مقالهٔ

خود دو پیشنهاد می‌کند: یکی آنکه نویسندگان این شعرهای منثور بهتر است این آثار را در ضمن رُمانهایی که می‌نویسند و جزء مخاطبات میان قهرمانان داستان بیاورند و نه به عنوان یک اثر مستقل ادبی، و دیگر اینکه «فقط در «سفینه‌های غزل» خود برای آینده یادداشت کنند.» ولی بهار بعدها قطعهٔ ضعیف الحالی از نوع باباکوهی حجازی را به عنوان «شعر بصورت نثر» پذیرفت و گفت: «ای کاش توانستمی به این لطیفی و پرمغزی و شیوایی شعر گفتمی،... حجازی! اشعار تو که بصورت نثر ــ آنهم نثری بسادگی طفولیت و بمرونتِ شیخوخت ــ درآمده است، از آن رو در من تأثیر می‌بخشد که مبتنی بر اصول و قواعدی نیست.»[۱۳]

آنچه را بهار بلحاظ ضعف تکنیک و مسائل اخلاقی غیرقابل قبول تشخیص داده بود، در ۱۳۴۱ دکتر تندرکیا، بدین دلیل که جامعه آمادگی پذیرفتنش را نداشت، مردود دانست و نوشت: «... درآغاز قرن، همین جامعهٔ ادبی (که اقسام شعر نو را پذیرفت) نثرهایی را که بعضی فرنگی مآب‌ها در بازار ادب بعنوان شعر عرضه می‌داشتند، نپذیرفت و نخرید و آن شعرهای منثور نگرفت و دنباله پیدا نکرد، برای اینکه ذهنش آمادهٔ پذیرش آن نبود...»[۱۴]

بهار درست می‌گفت زیرا عنصر اصلی شعر را که نظام باید خواند در این گونه آثار نمی‌توان یافت. در صورتی که هزار سال پیشتر از آن، متون صوفیه نشانه‌های خوبی از شعر منثور، گـــاه در حدّ اعلای آن را، دارا است.

علت اصلی اینکه اینگونه چیزها را «شعر منثور» می‌نامیدند این بود

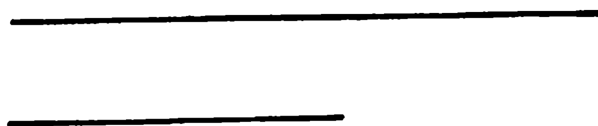
---

۱۳) محمّد حجازی، زیبا، ۱۳۰. ۱۴) عواملی که بر تحول محتوی شعر معاصر اثر گذاشت، ص ۲۴.

که گاه، ترجمهٔ شعرهای اروپایی را وقتی چاپ می کردند، بمناسبت اینکه وزن آن، در ضمن ترجمه از میان می‌رفت، شعر منثور می‌خواندند چنانکه «دریاچهٔ» لامارتین که در زبان اصلی شعری است موزون در ترجمهٔ غیر موزون ضیاء هشترودی بصورت یک قطعهٔ نثر در آمده است و در شمارهٔ اول «مجلهٔ خورشید ایران» جوزای ۱۳۰۱ چاپ شده و در بالای عنوان آن نوشته اند: «اشعار منثور». همین عنوان دادنها بوده است که عده‌ای را به نوشتن «قطعه ادبی»ها یا به تعبیر بعضی ازبرادران افغانستانی ما، «پارچهٔ ادبی»ها وا داشته است. نویسندگان اینگونه چیزهای منثور، یا زبان فرنگی نمی‌دانسته اند و فقط به شکل ظاهری ترجمه نگاه می‌کرده اند، یا اگر هم می‌دانسته اند در آموختن آن زبان به آن حد از تشخیص نرسیده بودند که بدانند شاعر با آنکه شعر منثور می‌نویسد، در زبان اصلی خود تاچه حد به موازین و اسرار کلمه وقوف دارد و در عوض رها کردن وزن عروضی چه عناصری را جایگزین آن کرده است تا موسیقی شعر را مخدوش نکند.

بعد از شهریور هزارو سیصد و بیست، بازار کتاب ومجله رونقی دیگر یافت و نثر فارسی قوام و استحکام بیشتری بخود گرفت. ترجمه های بیشتری از ادبیات غرب منتشر شد و در نتیجه توجه به شعر منثور نیز افزونی گرفت. نثر احسان طبری در بعضی از آثار ادبی او، حالات شاعرانه بسیار داشت و در عین حال در آن عصر از استحکام کم نظیری برخوردار بود. طبری نمونه هایی از این گونه آثار بوجود آورد که البته خود بر آنها، نام شعر منثور ننهاد ولی درمطالعهٔ تکامل مفهوم شعر منثور درادبیات بعد از شهریور، به هیچ روی از آنها نمی‌توان چشم پوشید. طبری در ترجمه هایی که از بعضی آثار شعری غرب. انجام داد، لحن کلام را تا حد زیادی رعایت کرد و

ترجمهٔ شعر اروپایی را از آن زبان بی رمق و کلمه نشناسِ رایج نجات بخشید و غالباً ترجمه های او با نوعی آهنگ (نه وزن) همراه بود و حتی نوعی قافیه نیز در پایان بعضی مصارع دیده می‌شد. طرز نوشتن ترجمهٔ شعر نیز ــ که در دورهٔ قبل بطور پیوسته و مصارع در دنبال یکدیگر بود و بندرت، چنانکه دیدیم، مترجمان اجزای مصارع را در ترجمه از یکدیگر جدا نشان می‌دادند ــ رو به کمال رفت و مترجمان سعی کردند هر بیت و هر مصراع شاعر را در ترجمه به صورت سطری جداگانه در آورند و این خود سبب گونه ای تنوّع در طرز کتابت سطرها شد بحدی که ادامهٔ سطری از یک مصراع وقتی به سطر دوّم می‌کشید آن را در پایان سطر دوّم به این شکل نشان می‌دادند:



اندک اندک مترجمان متوجه شدند که تمام شعرهای عالم یک لحن و یک زبان ندارد پس باید به تناسب روح اصلی هر شعر زبانی برگزیده شود که در خورِ القای مقصود گویندهٔ اصلی باشد و بدینگونه است که بعد از آن سالها، تنوع در انتخاب لحن را در ترجمه های شعر اروپایی فراوان می توان دید در صورتی که در دورهٔ قبل تمام ترجمه هایی که از شعر فرنگی شده از شکسپیر و دانته و هُمر گرفته تا شیلر و لامارتین و هانری هاینه همه و همه زبانی رمانتیک و بی رمق دارند.

این مرحله از تجربهٔ شعر منثور بلحاظ دیگری نیز قابل ملاحظه است: در دورهٔ قبل کسانی که شعر منثور می‌نوشتند غالباً نویسندگان تازه کار و جوانان بی تجربه ای بودند که احساسات سطحی خود را در ظرف کلمات عادی و بی رمق بروی صفحه می آوردند و من از ادیبان برجستهٔ آن عصر کسی

را سراغ ندارم که کوششی برای نوشتن شعر منثور با عنوان شعر منثور داشته باشد. مقالات احساساتی و رقیق فراوان بود، حتی بهار خود. با همه نثر روزنامگی و روزمرّه‌ای که برغم استواری شعرش داشت، مقالات فراوانی ازنوع قلب شاعر دارد ولی تقریباً در هیچ کدام دعوی شعر سپید یا شعر منثورنکرده و چنانکه دیدیم آن را لایق آن دانسته که در خلال رومان و داستان جزء محاورات عشاق و قهرمانان داستانها قرار دهند نه به عنوان یک عنصر مستقل و یک نمونهٔ شاعرانه. امّا در این دوره چند تن از شعرای جوان به تجربهٔ شعر منثور روی آوردند که در صدر آنها احمد شاملو است. شاملو در مجموعهٔ «آهنگ های فراموش شده» که به سال ۱۳۲۶ انتشار داد چیزهای منثوری عرضه کرد و خود آن را فراموش کرد به حدی که هیچ وقت حاضر نشد، کتاب آهنگ های فراموش شده را در ردیف کارنامهٔ ادبی خودش ــ که غالباً در آخر مجموعه های شعر او می‌توان دید ــ معرفی کند. آن کتاب به هیچ وجه از استعداد درخشانی خبر نمی‌داد. چه در زمینهٔ آن‌چیزهای منثورو چه در زمینهٔ شعر موزون بجز یک قطعهٔ چند مصراعی «خواب و جینگر» که آن را بعدها در باغ آینه چاپ کرد و شعری است کامل و پخته.

من آهن ها و احساس[15] را ندیده‌ام و گویا جز خود شاعر و معدودی از دوستان آن زمانش هیچ کس این کتاب را ندیده است ولی گویا غالب شعرهای آن همانهاست که در هوای تازه چاپ شده است. بهرحال اگر شاملو

---

۱۵) چاپ این کتاب، در آخرین روزهای حساس سال ۱۳۳۲ پایان یافت و چنانکه از آگهی منتشر در آتشبار، شمارهٔ ٦ صفحهٔ ۵ (۱۳۳۲) دانسته می‌شود قرار بود با چهار مقدّمه از نیما یوشیج، مرتضی کیوان، فرهنگ فرهی و ا. صبح (خود شاملو) روز ۱۵ خرداد ۱۳۳۲ نشر شود ولی بعلل معلوم گویا نمونه های آن درچاپخانه از بین رفته است. در اینجا از شاملو شنیدم (در پرینستون در ماه می ۱۹۷٦ که دو سه روزی در خدمتش بودیم) که کتاب بدون آن مقدّمه ها چاپ شده ولی منتشر نشده است.

قبل از هوای تازه، و در مجموعهٔ «آهن ها و احساس» تجربه ای موفق در زمینهٔ شعر منثور داشته است ما از آن بی اطلاعیم و تصور نمی‌رود که تجربهٔ موفقی هم داشته باشد زیرا در خود کتاب هوای تازه هم که در ۱۳۳۶ چاپ شد جز یکی دو نمونه، شعر منثور خوب وجود ندارد.

از شاعران برجستهٔ معاصر کسی که قبل از ۱۳۳۲ کوششی برای شعر منثور کرده است یکی هـ. ا. سایه است که خود در یادداشتی در بارهٔ آنها گوید قطعاتی که درین کتاب با علامت ستاره مشخص شده است (یعنی شعرهای منثور کتاب) آزمایشی است در شعر وخواننده می‌تواند هر نامی که بخواهد بر آن بگذارد. لحن تقلید شعر خارجی، بخصوص ترجمه هایی که از شعر ناظم حکمت در آن سالها انتشار می‌یافت درین قطعات هـ. ا. سایه کاملاً آشکار است و شاعری بمانند او که در زمینه های فنی شعر قدیم و اسالیب سخن قدمایی در هم نسلانش بی همانند بوده است، درین گونه شعرها به تقلید از همان لحن ترجمه مجبور شده است، تغییراتی در ساختمان جمله و اجزای کلام ایجاد کند:

دروازه‌های شعرم را
بروی تو بستم
ــ گالی؛
پادشاه شهرباستانی شعر من!

و فرود آوردم
قندیل خاموشی را
که خاطر افروز چشم های تو بود
درشبستان غبار آلود شعر من

(پایان برای آغاز)

از همین جمع شاعران آن سالها، نادر پور اندکی بعد از سالهای مورد بحث ما در بعضی از دیوانهای شعرش نمونه هایی ازینگونه نثر را چاپ کرد و او هم توضیح داد که این نمونه ها (مثلاً شعر لذت در مجموعهٔ شعر انگور) که وزن و قافیه ندارد، به گمان گوینده، از همهٔ خواص یک شعر (به معنای واقعی شعر) برخوردار است... فرنگیان، این گونه قطعات را اشعار منثور می‌نامند، تا عقیدهٔ خوانندهٔ ایرانی چه باشد. (تذکار صفحهٔ ۱۲۷ شعر انگور چاپ اول ۱۳۳۸ تهران) این هم نمونه ای از آن شعر منثور نادر پور:

سینهٔ پرده‌های حریر می‌تپید
واطاق از نفس گرم نسیم پر بود
گل زرد شمع از شاخهٔ شمعدان روئیده بود
و دود عود، غبار ابریشمین در هوا می‌ریخت

چشمان او در پرتو شمع می‌درخشید
و تنش بوی عطر دارچین می‌داد
موم گرم و پیچان اندامش در قالب دستهای من شکل می‌گرفت
و بخار زمستانی گلخانهٔ تنش گرمم می‌کرد. الخ

(شعر انگور، صفحهٔ ۲-۱۳۱)

چنانکه می‌بینیم در هر مصراع تشبیهی بالاخره به کار رفته واین خصلت تمام شعرهای نادر پور است امّا کاربرد زبان تا چه حد کاربرد شاعرانه است، بحثی است که اینجا مجال آن نیست.

اخوان ثالث نیز در همین سالها، یعنی مقارن تاریخ شعر منثور نادر پور (۱۳۳۵) چند تجربهٔ شعر منثور داشت، که در چاپ اوّل آخر شاهنامه آنها را نیاورده ولی در چاپ دوّم، وسوسهٔ شعر منثور او را هم‌بخود واداشته و چند نمونه در چاپ دوّم آخر شاهنامه آورده است که نمونه اش را می‌توان دراین سطور ملاحظه کرد:

سکوت صدای گامهایم را بازپس می‌دهد
با شبِ خلوت به خانه می‌روم
گله‌ای کوچک از سگها بر لاشهٔ خیابان می‌روند
خلوت شب آنها را دنبال می‌کند،
و سکوت نجوای گامهاشان را می‌شوید.

(از شعر وداع درآخر شاهنامه، چاپ دوّم صفحهٔ ۶۵)

تجربهٔ ناموفق شعر منثور در میان تمام شعرای بعد از شهریور تا ۱۳۳۵ وجود دارد و باید آنهایی را که حاضر به این کار نشده‌اند استثنا کرد حتی اخوان ثالث و نادر پور نیز بدین کار دست زدند تنها گلچین گیلانی و خانلری و نیما یوشیج و فروغ فرخزاد و تولّلی و... از مشاهیر آن سالها دست به چنین کاری نزدند.

اخوان درمقدّمهٔ چاپ دوّم درباب اینگونه شعرها نوشته است: «قطعات بی‌وزن برای من آزمایشی بود و در همان وقت‌ها هم (سال ۱۳۳۵) در یک نشریهٔ هنری منتشر شد امّا بعدها دنبال کردن این شیوهٔ سرایش را نپسندیدم، مثل اینکه یک چیزی کم دارد از شعر، شعری که کامل و تمام است البته. بگذریم. شما اینها را نه به عنوان شعر بلکه درد دل، گله گزاری، قصه، روایت، یا هر چه دلتان می‌خواهد بنامید.» (مقدمهٔ چاپ دوّم آخر شاهنامه)

دیگر از شعرای سالهای مقارن کودتا، یکی اسماعیل شاهرودی است که در شعری بنام فریاد سنگ، قطعه‌ای منثور نگاشته و بهرحال آن را در دیوان شعر خویش و بعنوان شعر عرضه داشته‌است. تاریخ سرودن شعر ۱۳۳۲ است قطعه‌ای است روایی که بدینگونه آغاز می‌شود:

سنگ بزرگی شدم جای من در بیابان بود. روزی بیابان را سایه‌ای

گرفت که از بالا سرخ و از پایین سیاه می‌زد. سایه را دختر بیابان خواندم و به بسترش رو کردم او به من تسلیم نشد. من از راهی که رفته بودم بازگشتم. و او را به سرخی و سیاهی خود واگذاشتم. اینک فریادهای عشق من و امتناع آن دختر:

می‌خواهم کسی فریاد مرا نشنود / و گلوی خشکیده‌ام بار دیگر / عطش بیابان را حس کند/ تا در تنهائی کویر/ سنگینی هوای ورم کرده را ببینم.

(صفحهٔ ۱۰۱ آینده، اسماعیل شاهرودی)

شاعر دیگری که در همین سالها، تجربه‌ای چند در قلمرو شعر منثور داشته است، پرویز داریوش است که مزامیر را (بدون تاریخ) نشر داد. و آخرین شعرهای آن ازلحاظ تاریخی متعلق به ۱۳۳۵ است، پس بهرحال در همین سالها دست اندرکار بوده است. شعر منثور او هم، از لحاظ زبان شعر، تفاوتی با دیگران ندارد؛ جزاینکه فضای شعر او، از ابتذال رومانتیک ها بدور است و از نوعی تفکر پخته سخن می‌گوید، امّا کاربُردِ زبان جز به اعتبار بعضی از واژه‌ها و به اعتبار نوعی آرکائیسم، انحراف از نُرم‌زبان‌عادی ندارد. هر چه باشد داریوش متاثر از شعر اروپایی و بخصوص شعر انگلیسی است که با آن انس والفت بسیار داشته است، به این چند سطر از آغاز شعر «ایام معدودات» او توجه کنید:

تندابی که بر آرزوی هیچ گذر آورد
و نشست.
همچون کودک بازیگر: آینهٔ بزرگان
جز موج نمی‌توانست شد

و آن هیاهوی سقوط حجب
(که مگر حوا بود.)
جز های های ماتم چیست؟

که ما همه
در تنگنای خواهش دل دادن
نه جز تازیانه خوارانیم
(از ثمانین تا مأة)[۱۶]
زیرا که در نهانگه این ظلمت
در دیرگاه شب
آبی... روان.... نبود

یکی از استعدادهای برجستهٔ شعر منثور، که متأسفانه بخاطر اصطلاح جیغ بنفش، همواره مورد تمسخر واستهزا قرار گرفته، هوشنگ ایرانی است. از هوشنگ ایرانی نخست مجموعهٔ «بنفش تند برخاکستری» و سپس مجموعهٔ «خاکستری» در خرداد ۱۳۳۱ هـ.ش. چاپ شده که تعداد نسخه‌های آن بسیار محدود بوده است (یک‌صدوده نسخه) این مجموعه که بدون صفحه شماری چاپ شده حدود ۲۲ صفحه است در قطع وزیری و جمعاً هفت قطعه شعر است. آنچه در کارهای او قابل ملاحظه است درک درستی است که از مفهوم شعر منثور دارد، یعنی کاربرد زبان در جهتی غیر از نُرم مبتذل و عادی آن. هوشنگ ایرانی یکی از نخستین استعدادهایی است که در آن سالها با شعر مدرن غرب تماس مستقیم داشته است و درجهتی حرکت می‌کرده است که جریانهای مدرن شعر غرب در آن سالها، حرکت داشته‌اند. فضای شعرهای منثور او، نه آن

---

۱۶).رجوع کنید به قرآن، سورهٔ نور، از آیهٔ دوم تا نهم.

شعارهای تند سیاسی و مقاله های متشاعرانهٔ سالهای بحرانی بعد از شهریور است و نه آخ و اوفهای قطعه ادبی نویسان آن سالها که از روزگار قبل از کودتا در ایران، شروع شده بود و هر روزنامه ای، نمونه های فراوان از آنها چاپ می‌کرد. جو شاعرانهٔ کارهای او، جو شاعرانهٔ آثار شعرای غرب است و از وقاری فلسفی و زمینه ای جدّی درتلقی ازماهیّت شعر و شعر منثور خبر می‌دهد:

در تنهائی بی‌پایانش
رؤیای نیستی‌ها را زدود
سکون هستی را دریافت
از تهی لبریز گردید[۱۷]

(از قطعهٔ وی اهورمزدات)

شاید مهمترین خصیصهٔ شعر منثور هوشنگ ایرانی در حوزهٔ زبان که جوهر اینگونه شعر است، استفادهٔ او از حسامیزی باشد. حسامیزی در شعر مدرن، بخصوص پس از بیانیهٔ سوررئالیست‌ها، رواج بسیار یافته و چنانکه پیش از این در کتاب «زبان شعر در نثر صوفیه» ما این نکته را به تفصیل نشان داده ایم، حسامیزی مسألهٔ تازه‌ای نیست، آنچه در شعر مدرن اروپا و ایران بیشتر جلب توجه می‌کند افراط در مسألهٔ حسّامیزی است. منظور از حسامیزی ترکیب تصاویری است که دو حس در کنار یکدیگر و بیکدیگر گره می‌خورند مثل صدا و رنگ چنانکه در «سخن شیرین» و «صدای روشن» می‌بینیم و زبان آنها را در حد نوعی کلیشه پذیرفته است امّا «جیغ بنفش» را که از همین نوع حسامیزی است نمی‌پذیرد یا همهٔ ذوق‌ها نمی‌پسندند. بهرحال در سراسر این مجموعه چشمگیرترین کوششی که

---

۱۷) قس: از تهی سرشار... اخوانِ ثالث (۱۳۳۵ درآخر شاهنامه).

هوشنگ ایرانی برای انحراف از نرم مبتذل زبان کرده است، استفاده از حسامیزی است چنانکه نوع افراطی این کوشش او در همان تعبیر بسیار معروفش یعنی «جیغ بنفش»، دیده می‌شود.از نمونه های ملایم‌تر حسامیزی در زبان شعر هوشنگ ایرانی به این نمونه ها توجه کنید:

خون کولی پیر، سنگین و بم بگردش آمد
مستی طنینش دشتهای بی‌انتها را فرا گرفت

(از شعر «نوباناناو»)

سرمای مهتابی رنگ، راه دشوار را بهم پیچاند

(از شعر «وی اهورمزدات»)

وزش گرمای[۱۸] لذت‌بخش و نابودکننده‌ات مرا در خود غرقه ساخته است

از شعر « De Profundis)

اندوه نیلی او

(از شعر «وادی دشوار»)

اینگونه حسامیزی در دوره های بعد در شعر فارسی(خواه نوع منثور آن و خواه شکل آزاد و نیمایی) رواج یافت ودرکارهای موفق ونسبتاً مشهورسپهری، اساس سبک و خلاقیّت شعری قرار گرفت و در مجموعهٔ «ما هیچ ما نگاهِ» وی کارش به افراط و تفریط و بُن‌بست کشیده شد. ولی در آن سالها، اینگونه افراط در حسامیزی نتیجه مستقیم برداشت هوشنگ ایرانی از شعر اروپایی است و بتأثیر بیانیه‌های شعر فرنگ، بویژه سوررئالیست ها.

---

۱۸) قس: وزش ظلمت را می‌شنوی... فروغ در تولدی دیگر، چاپ ۱۳۴۲.

جَوِ شاعرانهٔ کارهای او، از نوعی تصوف نو و عرفانی غربی سخن می‌گوید که بعدها در کارهای سپهری هم دیده می‌شود. زبان شعرهای منثور او ازبهترین نمونه‌های زبان شعر در آن سالهاست. در شعرهای آن روز شاملو هم بدشواری می‌توان زبانی یافت که پالوده‌تر و آراسته‌تر از کارهای آن سالهای هوشنگ ایرانی باشد حتی می‌توان گفت: ایرانی، در آن سالها، به حقیقت شعر منثور، از شاملو بسی آشناتر بوده است.

اینکه تنها شاملو، آنهم در کارهای بعد از هوای تازه‌اش، در این راه توفیق بدست آورد نشان می‌دهد که شعر منثور دشوار یاب‌ترین نوع شعر است. از این همه شاعر با استعداد، که در قلمرو شعر موزون غالب شاهکارها را بوجود آورده‌اند، یک تن نتوانست یک قطعه شعر منثور بسراید که خود بعد از چند روز از نشر آن‌پشیمان نشده باشد. پشت کار شاملو و استعداد برجستهٔ وی سبب شد که او تنها شاعری باشد که شعر منثور را در حدی بسراید که به هنگام خواندن بعضی از شعرهای او انسان هیچ گونه کمبودی احساس نکند و با اطمینان خاطر آن را در برابر موفق‌ترین نمونه‌های شعر موزون در ادبیات معاصر ایران قرار دهد.

چنانکه یاد شد، شاملو، ناگهان به این حد از وقوف براسرار کلمه یا به تعبیر دیگر به این حد از توانایی در سرودن یا نوشتن شعر منثور نرسید.این ورزیدگی وتوفیق نتیجهٔ ۲۵ تا سی سال تجربهٔ شعری است و اینکه مقلدان او از نسل جوانتر تاکنون نتوانسته‌اند اثری که در کنار کارهای او قابل عرضه کردن باشد بیافرینند،باهمهٔ استعدادی که ممکن است بعضی از اینان داشته باشند، دلیل دشواری راهی است که او برگزیده است.

نخستین عامل توفیق او در این راه، علاوه بر استعداد برجسته‌ای که در قلمرو شعر بطور عمومی دارد، در توجهی است که به عنصر زبان

وکشف ابعاد نو در زنجیرهٔ گفتار و ساخت‌های کلمه دارد. او دریافته است که هر کلمه در «نظام» سخن، می‌تواند انواع حالات را در خواننده برانگیزد و دانسته است که کلمات در زنجیرهٔ عادی و طبیعی شان، یا در مسیر منطقی زبان قرار دارند ــ که از قلمرو شعر بیرون است ــ یا در مسیر شاعرانهٔ قدیمی که دستفرسود ادیبان نو و کهنه است. او برای رسیدن به ساخت‌های نو در قلمرو کلمات، نُرمِ زبان را می‌شکند این شکستن در دو جانب انجام می‌شود یکی انتخاب واحدهای بی شمار کلمه که بتناسب نیاز روحی هر کدام را بجای خود احضار می‌کند یا در کنار هم قرار دادن عناصری که در نرمِ عادی زبان شعر، هیچ کس آنها را در کنار هم قرار نمی‌دهد، و از این رهگذر تصاویری که بوجود می‌آیند، در معیارهای عادی شعر، حتی شعر جدید، غالباً در نگاه نخستین غریب می‌نمایند:

کاشفان چشمه
کاشفان فروتن شوکران
جویندگان شادی در مجری آتشفشانها،
شعبده‌بازان لبخند در شبکلاه درد.
با جاپائی ژرف‌تر از شادی
در گذرگاه پرندگان.
در برابر تندر می ایستند
خانه را روشن می‌کنند
و می‌میرند.

اینکه می‌گوید «شعبده بازان لبخند در شبکلاه درد.» یا «با جاپایی ژرف‌تر از شادی در گذرگاه پرندگان.» شکستن نرم زبان است و ایجاد «نظام» نو. عناصری مادی ومعنوی را که هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، در

کنار هم می‌گذارد و معنایی می‌آفریند که پیش از شاعر اصلاً وجود نداشته است.

در شعر جدید، معنا امری است «مابعدی» در صورتی که در شعر قدیم (بجز در بعضی استثناهای ادب صوفیه) معنا امری بود «ماقبلی» توضیح این نکته شاید دشوار باشد ولی یادآوری آن امری است ضروری: شاعر قدیم همیشه از مطالبی که شما از پیش می‌دانستید، ترکیبی بوجود می‌آورد که آن ترکیب به شما لذت می‌داد هر قدر هم که تشبیه و استعاره‌اش نو بود. در صورتی که در شعر جدید گوینده بعد از آن که شعر را سرود، تازه معنا بوجود می‌آید، معنایی که از قبل به هیچ روی، سابقه نداشته است:

با جا پائی ژرف‌تر از شادی در گذرگاه پرندگان.

یعنی «با جا پائی ژرف‌تر از شادی در گذرگاه پرندگان» ولاغیر در صورتی که:

چو از زلف شب باز شد تابها (منوچهری)

که از زیباترین نمونه‌های شعر قدیم است یعنی «وقتی که افق روشن شد» یا «وقتی که سیاهی شب رو به کاهش رفت» یا «وقتی که...» و شاعر از اطلاعات قبلی شما در باب سیاهی شب و ارتباط آن با سیاهی زلف ترکیبی جدید بوجود آورده که معنای قبلی دارد ولی:

آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن (مولوی)

یعنی «آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن.» ولاغیر. بسیاری از شطح‌های صوفیه از این رهگذرند، «نظام» خاص کلمه فضایی بوجود می‌آورد که معنای حاصل از آن، امری است کاملاً بعدی یعنی فقط با همان شعر

بوجود می‌آید: درجهٔ این ماقبلی بودنِ معنی و مابعدی بودنِ آن، در آثار قدیم و جدید یکسان نیست.

جمالشناسی شعر جدید، بر این تکیه می‌کند که شعر قدیم زیباییش از تناسب‌ها و هماهنگی‌ها برخاسته، در صورتی که زیبایی شعر جدید، یعنی شعر مُدِرْن، حاصل گره خوردن متناقضات است یا اموری که از مقوله‌های نزدیک بهم نیستند. در این زمینه نویسنده در جای دیگر بحث کرده است که اوج هنر حافظ، یا حافظانگی شعر او، در همین گونه موارد است که تناقض‌ها را بهم گره می‌زند:

من که شبها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ

یا:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده فروش

در نثر صوفیه شواهد بسیاری می‌توان یافت و همین است چیزی که سخن آنان را تا سرحد مدرن‌ترین شعرهای امروز بالا می‌برد:

عشق باریده بود و زمین‌تر شده. (بایزید بسطامی)

□

روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم (بایزید بسطامی)

هر قدر «نظام» پیچیده‌تر باشد، معنی «مابعدی»تر می‌شود و هر قدر نظام ساده‌تر باشد، معنی ما قبلی‌تر می‌شود.

شعر پدیده‌ای است اجتماعی که با زبان سر و کار دارد و زبان امری است بسیار پیچیده و دارای امکانات بی‌نهایت. یکی از بی‌نهایت امکانهای زبان، همین حالت رسانگی روزمرهٔ آن است که همه کس با آن سروکار دارد، ولی هزاران هزار امکان دست نایافته در زبان هست که

گاه ممکن است برحسب تصادف کشف شود و گاه تجربهٔ شاعر، آن را کشف می‌کند. هـر دو کلمه‌ای که در کنار هم قرار گیرند نسبت میان آن دو از یک رسانگی خبر مـی‌دهد. ممکن است ما ازمـفهوم حاصل از آن دو معنایی را احسـاس کنیم که آشـناست و «قبلـی» از قبیل «جاپای اسب» ولی ممکن است معنایی که حاصل میشود از اموری باشد که کاملاً بعدی است «جاپای شادی» اگـر بگوییم مـهمان شما بـجای نان خربزه مـی‌خورد معنایی است قبلی ولی اگر بگوییم:

بر جای نان شادی خورد جانی که شد مهمان تو (مولوی)

معـنایـی است بـعدی. در اینـجا قصـد درجه‌بنـدی ماقبلی بـودن‌ها و مابعدی بودنها را ندارم. شعر جدید و بویژه شعر منثور می‌کوشد که معانی ما بعدی را گسـترش دهـد. و به همـین دلـیل با کلـمـه‌های بیشـتری سـروکار دارد. و به همین سبب، گاه، از وزن مـی‌گریزد تا بیشترین امکان را برای احضار کلمه در اخـتیار داشـته باشد و یـا به تعـبیر دیگر نرم زبان را، بـا امکانات بـیشتری، درهـم شکنـد نتیجهٔ این درهم شکستن، اجتماع نقیضـین و گره خـوردگی اضداد است. هرقدر تـوفـیق شاعر، در ارائه این اجـتماع نقیضین وگره خوردگی اضداد، بیشتر باشد، «نظام» نیرومندتری حاصل می‌شود که در عین «غرابت» معنی مورد نظر گوینده را بهتر القا می‌کند.

امروز در شعر معاصر ایران، عبارات نامربوط بسیار است، یعنی برای شکستن نرم زبان عادی کـوششهای بسیاری، آگاه و ناآگـاه، انجام می‌شود ولی غـالب این مـعانـی‌یی که حـاصل می‌شود، با ایـنکه غالبـاً «مابعدی» است حالت «رسانگی» ندارد و همینجاست مرز شاعر و غیرشاعر. و گرنه هر آدم بیـکاری مـی‌توانـد بنشیـند و هـی کـلـمات را بـا تصـادف و بطور

جدول‌وار در کنار هم قرار دهد بالاخره از هر چند تا کلمه‌ای که کنار هم قرار بگیرند یکی دو تا دارای معنایی محصل خواهند بود ولی این معنا یا امری است قبلی که در قلمرو منطقی و مبتذل زبان قرار دارد، یا امری است بعدی که در این صورت باید بمیزان رسانگی آن در ایجاد «نظام» توجه کرد و بدشواری از میان اینهمه تجربه‌ها، مواردی را می‌توان یافت که معنی بعدی، توانسته باشد «نظام» ایجاد کند چون نظام ارتباطی دارد با قرار گرفتن شاعر در مرکز حالت عاطفی و چون شعر معاصر ایران غالباً شعری است کم عاطفه، نظام در آن بدشواری می‌توان یافت.

توفیق شاعر بستگی دارد به اعتدال او در جوانب مختلف عاطفه و خیال و قدرت در احضار کلمه و از اعتدال این سه عنصر است که «نظام» بوجود می‌آید: شطحاتِ صوفیه. و با صرف نظر از موسیقی وزن در قیاسِ شعرای موفّقِ عصر ما شعرهای چند سال اخیر شاملو (بعضی شان).

از آنچه به اختصار نوشتیم دانسته شد که شعر جدید در قلمرو زبان می‌کوشد که نرم را بشکند و معنایی‌بعدی‌بیافرینندو به همین جهت است که شعر منثور بوجود آمده است، شعری‌که آزادی در احضارکلمه را بر اسارت وزن با همه مزایای بیشماری که دارد، ترجیح می دهد. و به همین دلیل شعرهای موزون شاملو، از مزیت «نظام» شعرهای منثورش، برخوردار نیستند. و به نظر من اوج هنر شاملو در شعرهای منثور اوست. و این شعرها باهمه فقدان وزن، گاه هیچ چیزی از بهترین شعرهای معاصر ایران (کارهای درخشان و طراز اوّل نیما، اخوان، فروغ، سپهری که موزون‌اند) کم ندارند و گاه چیزی نیز بیشتر دارند: نظام بیشتر، به همراه ایجازی بیشتر، اگر چه در تحلیل نهایی، نظام و ایجاز از یکدیگر قابل تفکیک نیستند.

شاملو برای رسیدن به این نظام، چنانکه گفتیم، بیش از سی سال

تجربه اندوخته[1] است و اگر بخواهیم خصایص عمومی شعر منثور او را ــ که تنها نمونهٔ موفق شعر منثور در ادبیات معاصر ایران است ــ بررسی کنیم در حدودی که «نظام» شعر او قابل تحلیل است عبارت خواهد بود از:

زبان

در حوزهٔ زبان، از آنجا که «نظام» نوآفریدن، به‌مقداری لفظ نو یا غیر دستفرسود نیاز دارد، شاملو به تمام گنجینه های زبان، از زبان نثر قدما تا شعرشان (بخصوص شعر حافظ) تا زبان کوچه و بازار، به تمام منابع زبانی خود را نزدیک کرده است. این است که در یک شعر او کلماتی از نوع «شیراهنکو همرد» که ترکیبی است پرداختهٔ او، در کنار « پوزار» که شکل عامیانهٔ پای افزار است قرار می‌گیرد و او در تعابیر شعر کهن چنان تصرف می‌کند که خواننده غافلگیر می شود وقتی که قهرمان اجتماعی شعر او بدینگونه وصف می‌شود:

و پیش عصیان بلندش بالای جهنم پست.

که زیباست و شکل دیگری است از:

وز قد بلند او بالای صنوبر پست

که تصویر غنایی حافظ را با تصرفی هنرمندانه به پهنهٔ جریانهای اجتماعی می‌کشد. و از میان قدما، بیش و کم به حافظ اُنس می ورزد وحضور حافظ را در شعرهای سالیان اخیر او، گاه گاه، می توان احساس کرد: هم از لحاظ شکستن نرم ایماژها چنانکه در «بالای جهنم پست» می بینیم و هم درپیچیده ومتعالی کردن نظام ترکیبی الفاظ. البته این

ویژگیها، درمحدودهٔ بعضی شعرهای او، آنهم دربخشهایی ازآن شعرها، موردنظراست. شعرهایی کوتاه وفشرده که رتوریکِ لورکا برآنها حاکم است.

به نظر من، زبان در تکامل خود، همواره دو عمل انجام می‌دهد: توسّع و تخصیص. منظورم از توسّع این است که فعل یاصفتی را که ویژهٔ امری یا چیزی معیّن است، اندک اندک با جسارتی که شاعران و گاه تودهٔ مردم در خود احساس می‌کنند، از محدودهٔ تثبیت شده‌اش بیرون می‌آورد و پس از چندی ممکن است آن مبداء اصلی فراموش شود و آن فعل فقط در مورد ثانوی شکل استعمال بخود بگیرد و آن فعل خاصِّ آن مورد ثانوی شود: تخصیص. در زبان فارسی ما همیشه فعل وزیدن را برای باد و نسیم وجریان هوا استعمال می‌کنیم ولی در ادب صوفیه می‌توان دید که آنها وزیدن را از شکل ثابت و مسبوک Cliché آن درآورده و در مورد نور، یا برق تجلّی، استعمال می‌کنند:

برقِ تجلّی وزیدن گیرد[۱۹]

اندک اندک به صورت وزیدن ظلمت که نقطه مقابل نور است در شعر فروغ فرخزاد گسترش می یابد و این بمعنی آن نیست که فروغ آن تعبیر را دیده است:

وزش ظلمت را می‌شنوی؟

و این شکل دیگری است از دیالکتیک حقیقت و مجاز در زبان که مجازها اندک اندک کلیشه و در نتیجه حقیقت می شوند.

زبان در دست عامهٔ مردم و در دست نویسنده و شاعر دوره‌های انحطاط چیزی‌ست مرده و ایستا و هر کلمه یک شبکهٔ خاص را به همراه خود دارد که از حوزهٔ آنها تجاوز نمی‌کند. شعر عصر تیموری در زبان فارسی چنین حالتی دارد و شعر عصر قاجاریه نیز چنین است. اگر کسی

۱۹) روزبهان بقلی، شرح شطحیات، چاپ هنری کربین ۳۱۱.

با دیوانهای شعر این دو دوره سروکار داشته باشد بعد از مدتی همسایگی و قرابت خانوادگی کلمات را از دور تشخیص می‌دهد: هر کلمه‌ای تعداد معینی کلمه را ممکن است با خود بیاورد ولاغیر. در صورتی که در عصر صفویه شاعران کوشیده‌اند، این شبکه را تاحدی بهم بزنند و در بسیاری موارد همسایه‌های تازه‌ای برای کلمات آورده‌اند که قیافه‌هاشان چندان آشنا نیست.

این کلیشه شدن شبکهٔ الفاظ در زبان شعر یکی از عیوب اصلی است و می‌توان گفت مهمترین عیب است. شعر مشروطه نیز گرفتار این عیب بوده است (با عیب‌های دیگرش) در شعر رومانتیک‌های معاصر نیز پس از مدتی کوتاه، شبکهٔ الفاظ و خانوادهٔ کلمات کلیشه شد و شعر فارسی نیاز به کسانی داشت که این شبکهٔ ایستارا با وارد کردن عناصری تازه درهم شکنند و این کار بردست دو تن با توفیق بیشتری انجام شد: فروغ فرخ‌زاد و احمد شاملو. شاملو بمناسبت آزادی‌یی‌که در اقبال وزن دارد در این زمینه با وسعت بیشتری به کار پرداخت و در حقیقت دروازه‌های شعرش را بروی تمام امکانات رسانگی در زبان، گشود. به همین دلیل است که در شعر او، مانند هر شعر خوبی، اگر الفاظ را به مترادفات یا شبه مترادفات آنها تبدیل کنیم «نظام» آن به هم می‌خورد و تبدیل به نثری مبتذل می‌شود:

پیش از تو/ صورتگران / بسیار
ازآمیزهٔ برگ‌ها / آهوان برآورده‌اند

اگر بنویسیم:

قبل از تو نقاشان بسیار
از ترکیب برگ‌ها، آهوها ساخته‌اند.

و مقایسه کنیم حدود نقشی را که احضار کلمات لازم، برای ایجاد آن «نظام» دارد، بهتر می‌توانیم دریابیم.

با توجه به اینکه شعر، شکستن نرم زبان است و راههای شکستن نرم محدود نیست، بطور کلی می‌توان گفت وی نرم زبان رمانتیک هم نسلان خود را از چند رهگذر شکسته است:

۱) نوعی آرکائیسم یعنی زبان را کهنه و باستانگانه کردن. در این راه متون نثر قدیم راهنمای اویند بخصوص تذکرة الاولیاءِ عطار و تاریخ بیهقی. درهر بند از شعر او، نشانه‌ای از تمایل به ارکائیسم هست، و این گاه در حوزهٔ نحو زبان است و زمانی در قلمرو پیشاوندها و پساوندها و گاه در نفس الفاظ است. و زمانی از رهگذر ترکیبات بیشماری که وی آفریده است.

۲) پذیرفتن لغات و تعبیرات عوام و راه دادن آنها به «نظام» شعر خویش. چیزی که در این زمینه قابل یادآوری است این است که بسیاری از شاعران نوپرداز معاصر در زمینهٔ استفاده از لغات و تعبیرات زبان عامه (بیشتر عامهٔ تهران) کوشیده‌اند از قبیل نصرت رحمانی ولی مشکل اصلی همان قضیهٔ «نظام» است یعنی کیفیت استفاده از این واژگان در کنار واژگان رسمی. و شاملو در این زمینه توفیقی استثنایی داشته است.

۳) شکستن نرم زبان کوچه و زبان رسمی و ایجاد شبکه‌ای خاص برای «نظام» شعرش. مهمترین توفیق او در همین رسیدن بنظام است، وقتی شعر او را می‌خوانید هر کلمه‌ای را، خواه از زبان عوام باشد و خواه از زبان ادب، اگر بخواهید عوض کنید، احساس می‌کنید که «نظام» شعر درهم می‌ریزد.

موسیقی

شعر منثور شاملو، از مزیت موسیقی عروضی (عروض کلاسیک و عروض آزاد) برخوردار نیست. و شعرهای موزون او، از مزیت آن «نظام» برخورداری چندانی ندارند، در حد کارهای دیگران‌اند و حتی در قیاس با اخوان در کارهایی مثل حالت و سبز و آنگاه پس از تندر و نماز حتی ضعیف‌تر می نمایند. امّا شاملو در این قمار که چیزی مثل موسیقی عروضی را باخته و از دست داده چیزی بسیار مهمّ بُرده است یعنی عناصر دیگری را بخدمت شعر خویش گماشته تا جبران کمبود موسیقی عروضی را بکنند. من جای دیگری موسیقی شعر را در چهار صورت: موسیقی بیرونی (عروض) موسیقی کناری (قافیه و ردیف) موسیقی داخلی (جناس‌ها و قافیه‌های میانی، و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها) و موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصراع یا چند مصراع: تضاد، طباق، مراعات نظیر و..) مورد بحث قرار داده‌ام در اینجا به اختصار می‌خواهم بگویم که شاملو اگر از موسیقی بیرونی (عروض) سود نمی جوید و موسیقی کناری نیز همواره، در خدمت شعر او نیست، ولی آزادی و قدرت بی‌نهایتی در استفاده از دو نوع اخیر موسیقی معنوی و موسیقی داخلی دارد، همچنان که از موسیقی کناری نیز گاه‌گاه سود می‌جوید. این استفاده بحدی است که گاه خواننده فراموش می‌کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست.

الیوت در مقالهٔ موسیقی شعر که بسال ۱۹۴۲ نوشته است می‌گوید: «موسیقی شعر، چیزی نیست که جدا از معنای آن وجود خارجی داشته باشد.» و دلیلی که درین باب اقامه می‌کند این است که اگر می توانستیم این دو را از یکدیگر جدا کنیم، پس امکان آن بود که «شعرهایی را نشان

دهیم با جانب موسیقایی برجسته و در عین حال فاقد معنا» سپس خود می‌گوید «من که هرگز چنین شعرهایی سراغ ندارم.»[۲۰] آنچه مورد نظر اوست، در مجموع این است که موسیقیِ شعر در ذات زبان شاعر نهفته است و او در همین مقاله تصریح دارد بر اینکه این زبان باید از درون زبان معاصر هر شاعر سرچشمه گرفته باشد و بهمین دلیل وی معتقد است که کلمهٔ خوب و بد در شعر وجود ندارد، این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد، یعنی این در ترکیب و نسج یا نظام شعر texture است که کلمات خود را نازیبا نشان می دهند وگرنه همان الفاظ نازیبا اگر بجای خود نشسته باشند و در نظام شایستهٔ شعر، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت. غرض از نقل گفتار او درین بحث، اشاره‌ای بود به تأکید و تکرار این مطلب که موسیقی شعر در عروض و بحرهای عروضی نیست زیرا بحرهای عروضی هر زبان، بخصوص اوزان رایج و مورد استفادهٔ اکثریت شاعران، بسیار محدود است و این شاعر است که با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهناوری از خلاّقیّت هنری در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر، موسیقی ویژهٔ خویش را دارد و در داخل هر شعر هر بیت یا هر بخش ویژگیهای موسیقایی یی دارد که با دیگر بخشها متفاوت است و حتی هر مصراع، درین چشم‌انداز، نظام خاص خود را داراست. این سخن الیوت به تعبیری دیگر، بیانی است از آنچه هربرت رید در باب فرم اُرگانیک در هر اثر ادبی قائل است و می‌گوید: فرمِ شعر هر شاعری وابسته به طبیعتِ شخصیتِ اوست.[۲۱]

از یک چشم‌انداز دیگر، می‌توان گفت که خاستگاهِ طبیعی شعر موسیقی است یا به تعبیر دیگر از میان هنرها، نزدیکترین هنر به شعر،

20) T.S.Eliot,*On Poetry and Poets*, P.29. - 21).

21) Read, Herbert , *Form in Modern Poetry*, P. 11.

موسیقی است. ساده‌تر بگوییم: هرگاه ساحَتِ جمال‌شناسیِ کلمه جلوه‌گر شود ما وارد قلمرو شعر شده‌ایم و این تجلّی ساحَتِ جمال‌شناسی کلمه، جز در کیمیاکاریِ شاعر و ذوب کلمات بگونه‌ای موسیقایی امکان‌پذیر نیست،[۲۲] حتی در ساده‌ترین مفاهیم شعر و بدینگونه خلق نظام موسیقایی، در همهٔ انواع گفتار، امکان‌پذیر است و می دانیم که نثرهای برجستهٔ قدما، همواره سرشار از جلوه‌های موسیقایی است.

استفاده از موسیقی کلام در نثر، خاص شاعران مدرن نیست. در حقیقت اینان از تجربهٔ هزار سالهٔ نثر فنّی و تجارب درخشان نویسندگان کهن سود می جویند هر کس اندک تأمّلی در ساختمانِ زبان و بافتِ texture آثار نثر فنی زبان فارسی و عربی داشته باشد، می داند که هنرنمایی استادان این شیوهٔ از نویسندگی، در مواردی تا بدانپایه است که خواننده و شنونده را در حدِّ نابترین شعرها مسحور ایجاز و تناسب و نظام موسیقائی خویش می‌کند پاره‌های نثر فنی منسوب به پیر هرات[۲۳] در فارسی و نمونه‌های نثر فنی عربی نویسندگانی از نوع بدیع‌الزمان همدانی و حریری بلحاظ مهارتهای فنّی چیزی کم از هنرنمایی‌های شاعران درجهٔ اوّل شعر منثور در قرن ما ندارد و اگر ما به آثار معاصران خویش، گاه، بیشتر از استادان کهن توجه داریم، باعتبار پیوندی است که این آثار با

---

۲۲) بدیع‌الزمان همدانی در باب زُهَیر، شاعر دورهٔ جاهلی می‌گوید: «او شعر را می‌گدازد و شعر او را. چون او سخن را فراخواند، این سحر است که لبیک می‌گوید.» (**مقامات بدیع‌الزمان**، مقامهٔ ۳۸)

۲۳) متأسفانه آنچه بنام نثر خواجه عبدالله انصاری و بویژه مناجاتهای او موجود است همگی منحول است و هیچ ارتباطی به گفتاراو ندارد با اینهمه این نثرهای فنی که احتمالاً نتیجهٔ ذوقِ جمعی و تصرفِ نسلهای مختلف در طول زمان است، هرچه هست، نمونه‌هایی است از موضوع موردِ بحثِ ما. محققان معاصر، غالباً انتساب این آثار به انصاری را امری مسلّم تلقّی کرده‌اند مانند مرحوم بهار (**سبک‌شناسی** ۲/ ۲۴۰) و نیز علاّمه محمّد قزوینی حواشی **چهار مقاله** (۹ــ۲۵۵) امّا اسناد نسخه‌شناسی و بعضی ویژگیهای فنی و زبانی خود گواه عدم صحّت این انتساب است.

زندگی و جهان‌بینیِ عصرِ ما دارد وگرنه بلحاظ نفس بیان شعری و برخورداری از آهنگ و نظام هنری، هیچ تمایزی میانِ نمونه‌های خوب آن آثار و شاهکارهای شعر منثور در عصر ما نیست. به این پاره از نثر فنی یا شعر منثور خاقانی (متوفی ۵۹۱) توجه کنید:

مرغ،
از میان آب،
صف صف، برمی‌آمد
صوفیانه چرخ می‌زد
خرقهٔ پرنیانِ آب را چاک می‌کرد
باد از کنار،
نرم نرم،
درمی‌تاخت
کُرتهٔ سُنْدُسیِ درخت را دامن برمی‌گرفت
و مرا،
درین حالت،
مونس
هم صورتِ من:
که آب، آینگی می‌کرد
و نقشِ کـژفرِ مرا به من می‌نمود.
و من، بی‌خبر از غایتِ حیرت که:
این منم.
چنانک طوطی در آینه نگرد
و معلمش،
در پس آینه،
تلقین می‌کند

و او خود را می‌بیند
پندارد که دیگری‌ست.[۲۴]

استفاده از موسیقی کلمات و تناسب ها و تقارنها در نثر، همیشه یکی از اصولِ فن بلاغت بشمار می‌رفته و ارسطو در خطابه فصلی ویژهٔ این کار پرداخته و می‌گوید خطابه باید دارای نبرات[۲۵] باشد امّا وزن نباید بخود بگیرد زیرا در آن صورت شنوندهِ آن را مصنوع تلقی خواهد کرد[۲۶] و ابن‌سینا نیز در منطق شفا بحثی در باب وزنِ کلام خطابی دارد و از استعمال ادوات و نبرات در آن سخن می‌گوید و معتقد است: کلام اگر برخوردار از سجع و عطف[۲۷] و وزن باشد بخاطر سپردنی‌تر خواهد بود و هشدار می دهد که فاصلهٔ سجع ها نباید از حدِ معیّنی تجاوز کند زیرا اگر از حدّ معیّنی تجاوز کند، بیاد آوردن سجع نخستین دشوار می شود و عملاً تناسبی که میان آن دو وجود داشته است از خاطر می رود و همچنین فاصله های بسیار کوتاه و اندک را نیز نمی‌پسندد. نکتهٔ قابل یادآوری در سخن ابن‌سینا این است که وی پاره های اینگونه سخن را «مصراع» می‌خواند و همان اصطلاح رایج در مورد واحد شعر را در آنها نیز بکار می‌برد و می‌گوید: «و باید که سخن خطابی «مفصّل» (نه به معنی طولانی و دراز، بلکه بمعنی دارای فاصله و فصل) باشد، یعنی صاحب

۲۴) **منشآت خاقانی**، انتشارات دانشگاه تهران، ٦. قابل یادآوری است که متن را ما به شیوهٔ شعر منثور کتابت کردیم و متن در یکی دو مورد تلفیقی است از نسخه بدلها و دلایل صحّتِ این ضبط و انتخاب نسخه‌بدلها را به مجالی دیگر موکول می‌کنیم.

۲۵) نبرات، جمع نبره: بمعنی مشخّص کردن مقاطع کلام است. البته بمعنی آهنگ نیز می تواند باشد.

۲٦) ارسطو طالیس، **الخطابه**، الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق عليه عبدالرحمن بدوی، القاهره، ۱۹۵۹ ص ۲۰٤.

۲۷) ابن‌سینا خود، عطف را بدینگونه تعریف می‌کند: «و آن چنان‌باشد که سخن دو باره به لفظ یا به حرف آغازی منتهی شود، خواه به گونهٔ تکرار و خواه به گونهٔ تجنیس. و تجنیس آن باشد

←

«مصراع» باشد و هر فاصله‌ای مرتبط با فاصلهٔ بعدی باشد به گونه‌ای که هر مصراع شوق رسیدن به مصراع بعدی خود را ایجاد کند.

← که لفظ مکرّر اگرچه در گوش مکرر می‌نماید امّا در مفهوم مختلف باشد، چرا که این کار سخن را دلپذیر و خوش می‌کند و محدود به حدودی که ذهن در برابر آن می‌ایستد و سخن را برای بخاطر سپردن آسان می‌کند زیرا دارای شمار و اندازه‌ای می‌شود که از رهگذر آن حفظ آثار منظوم آسان می‌شود و سخن مسجع و «عطف‌دار» و موزون، نسبت به دیگر اقسام سخن به یاد سپردنی‌تر است.» (قابل یادآوری است که در عبارت ابن‌سینا «اما» را در اویل جمله زاید تشخیص دادم و بنظرم عبارت آشفته می‌نماید. نسخه بدلها هم ثبت نشده است یا اصلاً نسخه بدل وجود نداشته است. بهرحال جای تأمل است) ابن‌سینا، **الشفا**، المنطق، ۸، الخطابه، تصدیر و مراجعة الدکتور ابراهیم مدکور حققه الدکتور محمّد سلیم سالم، القاهره ۱۹۵٤/ ۱۳۷۳ ص ۷– ۲۲٦.

بس کن، رها کن گفت و گو، نی نظم گو، نی نثر گو
کان حیله‌ساز حیله‌جو، بَدوِ کلامت می‌کند

جلال‌الدّین مولوی

۲

در جستجوی عناصرِ موسیقایی شعر منثور

غرض از این یادداشت جستجویی است در حوزهٔ امکانات موسیقایی زبان شعر، بیرون از امکانات تجربه شدهٔ عروض کهن یا عروض آزاد و یا عروض هجایی که هر کدام قلمرو خاص خود را دارند و تعاریف آنها از قبل، بر اهل اصطلاح و آشنایان فن، پوشیده نیست.

در قرائت یک شعر منثور از کارهای اخیر شاملو (در ۲۰ سال اخیر بیشتر) و مقایسهٔ آن با کارهای دوران نخستین او و کارهایی که قبل از او در این زمینه‌ها انجام شده است، و ما در یادداشت قبل به سابقهٔ آن اشارتی کردیم، به نکاتی می‌رسیم که قابل بررسی و تامل است و می‌توان از خلال آن به بعضی امکانات موسیقایی زبان، بیرون از حوزه‌های عروضی، بمعنی عام عروض، توجه کرد. بد نیست اول، نگاهی کنیم به این نمونه‌ها:

الف:

درد انتظار

شب از نیمه گذشت و یارم نیامد
دلـم در آتش انـتظـار سوخـت و دودش از سـیـنه‌ام بـیـرون شـد،
سـاغـرم از اشـک سـرشار گشـت و بـادهٔ غـم مسـتم کـرد، امّا
ساقی نازک بدن من نیامد که در کنارم بنشیند.

□

گفت می‌آیم... سحر شد و نیامد
نیامد و نخواهد آمد، زیرا او هیچ پیمانی نبست که نشکست...

□

او هیچ گاه نسوخته تا معنای سوختن را بداند... او هیچ وقت
درد نکشیده تا بداند درد چیست؛ او هرگز در انتظار نمانده
تا از تلخی انتظار با خبر باشد.

[رشت ۱۳۲۳]

ب:

افق روشن

روزی ما دو باره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دستِ زیبائی را خواهد گرفت.

□

روزی که کمترین سرود بوسه است
و هر انسان
برای هر انسان
برادری است.

روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند

---

۱) آهنگ‌های فراموش شده، ۳۱.

قفل افسانه ایست
و قلب
برای زندگی بس است.

روزی که معنای هر سخن دوست داشتن است
تا تو بخاطر آخرین حرف دنبال سخن نگردی

روزی که آهنگ هر حرف زندگی ست
تا من بخاطر آخرین شعر رنج جستجوی قافیه نبرم

روزی که هر لب ترانه ای است
تا کمترین سرود بوسه باشد

روزی که تو بیائی، برای همیشه بیائی
ومهربانی با زیبائی یکسان شود

روزی که ما دوباره برای کبوترهایمان دانه بریزیم

□

و من آن روز را انتظار می‌کشم
حتی روزی
که دیگر
نباشم.

[تهران ۱۳۳٤][۲]

---

۲) هوای تازه، چاپ اوّل، ۱۳۳٦ نیل. ۱۳۱.

ج:

شبانه

مرا،
تو
بی‌سببی
نیستی
به راستی
صلتِ کدام قصیده‌ای
ای غزل؟

ستاره بارانِ جواب کدام سلامی
به آفتاب
از دریچهٔ تاریک؟
کلام از نگاه تو شکل می‌بندد.
خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی!

□

پس پشت مردمکانت
فریاد کدام زندانی‌ست
که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می‌کند؟
ورنه
این ستاره بازی
حاشا
چیزی بدهکار آفتاب نیست
نگاه از صدای تو ایمن می‌شود.
چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی!

و دلت
کبوتر آشتی ست
در خون تپیده
به بام تلخ
با این همه
چه بالا
چه بلند
پرواز می‌کنی.

[۱۳۵۲][۳]

کاری به معانی و فضای شعرها ندارم. آنچه درین لحظه مورد نظر است نگاهی است به تکامل موسیقایی شعر منثور شاملو. بحث از تکامل دیگر جوانب رتوریک شعر او مجالی دیگر می‌طلبد. در فاصلهٔ سی سال، از قطعهٔ ادبی الف، به شعرگونهٔ ب و آنگاه به شعر تقریباً کامل ج رسیدن، گرچه بظاهر آسان می‌نماید، امّا چندان هم آسان نبوده است من فقط پاره‌های نخستین هر یک ازین قطعه‌ها را درین لحظه از دیدگاه موسیقایی، تحلیل می‌کنم. دوست ندارم بگویم ارکان عروضیِ مصراعها، پس می‌گویم: الگوهای صوتی سطرها یا خوشه‌های آوایی[۴] سطرها. در تحلیل نهایی، گروهِ الف، از نامتجانس‌ترین خوشه‌های آوایی است وتقریباً هر سطری با نوعی از ترکیبات آوایی آغاز می‌شود که تا پایان هیچ سطر دیگری با آن تجانس ندارد و در شعر دوم (قطعه ب) این خوشه‌های آوایی متجانس‌تر می‌شود ودر (شعر ج) تجانس آوایی بحدی است که اگر از چند کلمه صرف نظر شود همهٔ خوشه‌های آوایی از یک ترکیب هجایی

---

۳) ابراهیم درآتش، زمان، ۲۳ — ۲۱

٤) آوا را برابر phone و شامل واکه vowel و همخوان consonant هر دو بکار می برم ولی بیشتر نظرم به واکه‌هاست که سنگینی بار موسیقی شعر، بیشتر بر دوش آنهاست.

بوجود آمده‌اند و مخصوصاً آغاز سطرها ـ که تا حد زیادی جنبهٔ تعیین کننده دارند ـ یک مجموعهٔ متناظر آوایی است که حتی قابل تقطیع بر افاعیل عروضی است و غالب سطرها با

ـ U ـ U

آغاز می شود، درین لحظه یکبار دیگر بند اول «شعر ج» را می‌آورم و کلماتی را که وحدت و تجانس مطلق خوشه های آوایی سطرها را تا حدی مخدوش کرده و از نظام عروضی خارج کرده است با علامت نشان می‌دهم:

مرا تو بی سببی نیستی
به راستی صلتِ [+ کدام] قصیده‌ای ای غزل
ستاره بار [+ان] جواب کدام سلامی به آفتاب
[از دریچهٔ تاریک]

کلام از [ـ نگاه] تو شکل می‌بندد
خوشا نظر [+ بازیا] که تو آغاز می‌کنی.

علامت‌های [+] و [ـ] را برای کم بودن یا افزون بودن یک یا دو هجا گذاشتم و اگر ازین کمبودها و افزونی ها صرف نظر شود، مجموعهٔ خوشه های آوایی این سطرها یک الگوی صوتی متجانس خواهند داشت که از ترکیب متوازن همخوانهایی با حداقلِ رسایی (sonority) وحداکثر رسائی تشکیل شده است مانند همخوانهای m/r و s/b و s/t . شاملو، جایی، در آهنگ های فراموش شده، ضمن قطعه‌ای که در ۱۳۲۲ در بازداشتگاه شوروی، در رشت، نوشته می‌گوید:

مداد وکاغذی به دستم است و بانتظار شعر، نثر می‌نویسم.
(آهنگ های فراموش شده ۱۲۰)

حق این است و اوخود– با بصیرت و اشرافی که امروز نظراً و عملاً بر شعر و حقیقت شعر دارد ـ معترف است که سالهای طولانی در انتظار شعر، نثر نوشته است. بسیاری از شعرهای منثورِ هوای تازه، و حتی کتابهای بعدی او، نثرهایی بوده است برای رسیدن به شعرهای ارجمندی از نوعِ بعضی قطعات که در مرثیه‌های خاک و شکفتن در مه و ابراهیم در آتش و دشنه در دیس و ترانه‌های کوچک غربت، امروز حافظهٔ بعضی از شیفتگان هنر مُدرن را سرشار کرده است؛ و هر جا سخن از شعر شاملو در میان باشد، پاره‌هایی از آن شعرها را در حافظهٔ دوستداران شعر مدرن می‌بینید، در صورتی که از مجموعهٔ آن نثرهایی که به انتظار شعر، نوشته است، حتی یک سطر در حافظه کسی باقی نمانده است با اینکه سابقهٔ انتشار و عمر آن آثار بیشتر ازین شعرهاست. در این لحظه فقط از دیدگاه موسیقایی به شعرها نگاه می‌کنیم و به دیگر جوانب آنها کاری نداریم.

از این تجانس یا تناظر خوشه‌های آوایی این شعرها که بگذریم می‌رسیم به عناصر موسیقایی دیگری که در این شعرها وجود دارد. در همین شعر برگردان ردیف و قافیه مانند مصراعهای:

خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی

و

چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی

و

با اینهمه، چه بالا، چه بلند، پرواز می‌کنی

یک نوع تناظر موسیقایی‌اصوات است که ساختار structure شعر را انسجام بخشیده است و عاملی است بسیار چشم گیر در غنای موسیقاییِ

شعر. ممکن است این گونه تکرارها ــ که در همهٔ آثار ادبی از عناصر ایجاد وحدت در ساخت شعر است ــ در دیگر شعرهای منثور شاملو کمتر دیده شود، ولی در بسیاری از آن شعرها گونه‌ای ازین نوع تکرار دیده می‌شود.

جای دیگر از «جلوه‌های موسیقایی بدیع» بحث کرده‌ام در اینجا با اشارت یادآور می‌شوم که شاید بتوان گفت در تکامل موسیقایی شعر شاملو، در آنسوی دو نکته‌ای که پیش از این یادآور شدم بیشترین نقش را، انواع جناسهای شناخته شده و جناسهایی که هنوز در زبان فارسی نامی ندارد، تشکیل می‌دهد. حتی در مواردی، که بدیع‌ترین جلوه‌ها را دارد، بلحاظ معنایی (معنی در نظر آنهایی که از شعر مثل داستان یا کتاب فیزیک طلب معنی می‌کنند) در نظرهٔ اولی، نامربوط می‌نماید:

تو خطوط شباهت راتصویر کن
آه و آهن و آهک زنده
دودِ و دروغ و درد را
که خاموشی،
تقوای ما نیست

(«...» ابراهیم در آتش ٤٨)

برای ذهن‌های معتاد به استتیک کلیشه‌ها یا استتیک ابتذال که درین گونه موارد، ممکن است از ترکیب (بظاهر معناً نامتجانس) کلمات وحشت کنند باید یادآوری کرد که این تبعیّت از یک قانون طبیعی در همهٔ زبانهاست و اگر در امثال و حکم تودهٔ مردم هم دقت کنید نمونه‌های اینگونه ترکیب‌های آوایی را ــ که در آن محور تلاقی، همخوانی اصوات است و نه وحدتِ مقولاتی و منطقی مفاهیم یا اشیاء ــ بسیار می‌توان دید

مثل: «چشم و چراغ»، «جان و جگر»، «دود و دم»، «تخم وترکه.» و این یکی از نیازهای غریزی و طبیعی زبان است که خاستگاه آن کشش انسان به موازیها و تناسب‌های موسیقایی است[5] و در مجموع، آنچه از این دست تعبیرات در زبان فارسی وجود دارد قابل تقسیم به چند گروه است:

۱ ــ گروه موازیهای‌امعنایی‌که در آن علاوه بر کشش موسیقایی نوعی ترادف یا شبه ترادف (تقابل جزء به کل) در کلمات وجود دارد مانند: کوه و کمر، روی‌وریش، رگ‌وریشه، تن و توش، باروبنه، لوش‌ولجن، فحش وفضیحت، سیخ و سوزن، سیخ و سه‌پایه، نان و نمک، پروپا.

---

۵) به یکی از دانشجویان که می خواست با موسیقیِ شعر بیرون از مفهوم عروضیِ آن آشنا شود، گفتم: برو، در تمام تهران، و سراسر ایران، یک جا پیدا کن که نوشته باشند: «قلوه، دل و جگر» (با اینکه بلحاظ اهمیّت غذایی و قیمت، گویا، تقدم با قلوه است.) همه جا می نویسند: جگر، دل و قلوه. هیچ کس به فروشندگانِ این کالا در سراسرِ ایران چنین دستوری صادر نکرده امّا هیچ کس قلوه را مقدّم بر جگر نمی نویسد، این یک خصوصیّت طبیعیِ زبان است (شاید به دلیل اینکه درنظام آوایی زبان ج/ د مقدّم بر ق است) رومان یاکوبسون (متولد ۱۸۹۶) Roman Jakobson یکی از پیشروان فرمالیسم روسی و از بنیادگذاران ساخت گرایی structuralism در مقاله‌ای نوشته بود که من دیدم دختری خطاب به مردی که مورد نفرتش بود بنام Harry همیشه می‌گفت: «The horrible Harry» (یعنی: هَری هراس آور) ومن از آن دختر پرسیدم چرا صفات دیگری از قبیل dreadful, terrible, frightful را در حقِ او بکار نمی بری؟ گفت: «من نمی دانم، فقط می دانم که این صفت با او تناسب دارد.» یاکوبسون می‌گوید: این دختر بی‌آنکه خود بداند از یک قانونِ شعری استفاده می‌کرد، یعنی نوعی جناس paronomasia در باب تفصیل آراء یاکوبسون مراجعه شود به مقالهٔ او تحت عنوان Linguistics and Poetics در مجموعهٔ *Style in Language* edited by thomas A. sebeok the M. I. T. Press, 1975 PP. 350 - 77. و من تصور می‌کنم جنبهٔ تعیین کنندهٔ کششهای موسیقاییِ زبان، علاوه بر این که بخشهایی از جلوه‌های متعالیِ هنر را بوجود آورده، بسیاری از بدبختی‌های اجتماعیِ ما را هم سبب شده است چه‌مقداری مثل و حکمت و فرمایشاتِ بزرگان داریم که عامل اصلی آن چیزی جز موسیقی‌کلمات و نوعی سجع نبوده است و مردم در طول تاریخ گرفتار آثار سوء آن تعلیمات بوده‌اند و هستند و خواهند بود.

۲ ــ گروه موازیهای صوتی که در آن کلمات ترکیب شده، از یک مقوله یا حوزهٔ مفهومی نیستند مانند: قاب و قلم و تنگ‌وترش، و زبروزرنگ، دارودسته، زاروزنبورکردن و دَد و دود[۶].

۳ ــ گروه موازیهای صوتی ــ معنایی، که در آن غلبه با جانب صوتی است و تناسب معنایی کمتر است مانند: توپ و تشر، چرک و چربی، و چرب‌وچیلی، تنگ‌وتا، جوش‌وجلا، دیوودد، سروصدا، خردوخمیر، بادوبروت.

٤ ــ گروه موازیها معنایی ــ صوتی، که در آن غلبه با زمینهٔ معنایی است مانند: داغ و درفش، نون و نوا، کس‌وکار، جمع‌وجور، کشک‌وپشم، و قروغمزه.

۵ ــ گروه «مقدّم ــ تابع» های مهمل یا نزدیک به مهمل که فقط جانب موسیقایی در آنها نقش اصلی را عهده‌دار است و بر سه نوع اند:

الف: عنصر مهمل مقدّم بر عنصر مستعمل است مانند: فت‌وفراوان، پت و پهن، فک و فامیل، پک و پوز.

ب: عنصر مستعمل مقدم بر مهمل است که غالب موارد زبان درین گروه قرار می‌گیرد مانند: زخم وزیل، زاری زرمه، قروقمبیل.

ج: جزء مهمل ترکیب از طریق قیاس با داشتنِ میمی درآغاز بوجود آمده، مانند: گوشت وموشت، چیزو میز و شعرومعر.

چیزی که در حوزهٔ الگوهای صوتی sound patterns شعر مولوی نسبت به دیگر بزرگان تشخّص و امتیاز دارد:

---

۶) دَدْ و دود از اتباعِ رایج در ادب قدیم است (**راحة‌الصدور**، راوندی، ۹۰):

بد کُنِش را امان نخواهد بود
نیک سیرت نترسد از دَد و دود.

دولتِ سرما و دود رفت به کور و کبود

و این در تحلیل نهایی بازگشتش به این اصل است که از میان هنرهای زبانی، در شعر بگونه‌ای ویژه لفظ و جلوه‌های آن مقدم بر معناست[۷] وگاه تا آنجا پیش می‌رود که معنی عین لفظ است و لفظ عین معنی:

چونان طبل
خالی و فریادگر
[درون مرا
که خراشید

تام
تام از درد بینبارد؟]

(وحسرتی، مرثیه‌های خاک ۷۵)

که تام تام [تا مرا، تا مرا] قبل از آنکه وظیفهٔ دلالی semantic خویش را بلحاظ «زبانِ وضعی» ادا کرده باشد ار طریق «دلالت طبیعی و ذاتی» نقش خود را ایفا کرده است؛ یعنی بطور onomapoetic .

---

۷) به عقیدهٔ یکی از پیشروان فرمالیسم روسی، یوری تین یانو Jurij Tynjanov در شعر، صداها (موسیقی کلمات) است که به معنی جهت می دهد و در نثر، معنی است که جهتِ صداها را تعیین می‌کند، مراجعه شود به Erlich, Victor, *Russian Formalism*, P. 213.

ارغوان و ارغنون درین بیت مولوی، این موضوع را روشن می‌کند:

پری را چهره‌ای چون ارغوان است
بنالم کارغوان را ارغنونم

(غزلیات شمس ۲۴۹/۵)

یادآوری:

در یک کلاس درس حافظ شناسی، که جمع انبوهی از علاقمندان صمیمی شعر، بطور آزاد و نه برای گذراندن درس و گرفتن نمره، شرکت داشتند علاوه بر دانشجویان جمعی دکتر و مهندس و پرستار و استاد و معلم در آن حاضر بودند از ۱۳۰ نفر خانم ها و آقایان حاضر دو جلسه خواسته شد که آنچه شعر نو، از غیر عروض نیمایی، در حافظه دارند، حتی اگر یک مصراع (سطر) هست برروی ورقه ای یادداشت کنند. حدود ۷۰ نفر مصداق شعر منثور را با شعرهای نیمایی (نیما، اخوان، فروغ و...) اشتباه گرفته بودند و از نوع شعرهای این گویندگان و دیگر شعرای نیمائی شواهدی را از حافظه نقل کرده بودند. سی نفر عذر خواسته بودند که حتی یک سطر هم بیاد ندارند. حدود سی نفر دیگر که جواب درست داده بودند، تقریباً،سطرها یاپاره هایی ازشعرهای شاملو (فقط شاملو را) بیاد داشتند و این شعرها غالباً بر محور بعضی از کارهای شکفتن درمه، ابراهیم در آتش، و ترانه های کوچک غربت و دشنه در دیس، و مرثیه های خاک، می‌گشت بویژه قطعاتی از نوع: درین بن بست، هرگز از مرگ نهراسیده ام، میوه بر شاخه شدم، کاشفان فروتن شوکران، سرودِ مرد روشن که به سایه رفت، نه، دیگر این برف را سرِباز ایستادن نیست، در یک فریاد زیستن، مرثیه (برای فروغ فرخ زاد). و اینها شعرهایی هستند که در آنها جانب موسیقایی شعرشاملودراوج کمال خویش است. البته نا گفته نگذرم که درمیان این نمونه ها، سهم شعرهایی که شاملو، با صدایِ گرم خودش خوانده وبصورت نوار، بارها وبارها، پخش شده است، سهم چشم گیری بود.

یک تجربهٔ آغازی:

یکی از نخستین تجربه‌های شعر منثور، که آگاهانه و با توجه به شعر اروپایی، سامان یافته است مجموعهٔ «راز نیمشب» از محمد مقدم است که در دیماه هزاروسی سد و سیزده در تهران چاپ شده است: برای آذر جشن. نسخه‌ای که من ازین کتاب در دست دارم چاپ دویّم است و شمارهٔ ۷۳ از سدوپنجاه نسخهٔ کل تیراژ کتاب.

امتیاز عمدهٔ این مجموعه برای مورخ ادبیات، و نه خوانندهٔ طبیعی شعر، این است که در آن سالها، مؤلف یا نویسنده یا سراینده، بطور چشم گیری از «پارچه»های ادبی و نثرهای مبتذل و قطعه ادبی‌های روزنامه‌ها فاصله گرفته و زبانی باستانگرا (هم در نحو، هم در واژگان) برگزیده که بعدها از عناصر سازندهٔ شکل شعرهای شاملو می‌تواند بحساب آید. سراینده از سوی دیگر از فضای مبتذل شمع و گل و پروانه و اشک و آه‌های رمانتیک عاشقانهٔ حاکم بر نظم و نثر آن روزگار نیز فاصله گرفته و آثاری بوجود آورده است که بلحاظ فضای کلّی، می‌تواند مبشّر شعرهایی از نوع ققنوس و پریان و...، نیمایوشیج باشد یا دست کم با حال و هوایی نزدیک به‌آن شعرها (دیدن طبیعت نه از دریچهٔ چشم شعرای سنتی بلکه از دید کاملاً شخصی و شبیه به فضای شعر اروپایی.)

آنچه مورد نظر اصلی ما بود، یادآوری موسیقی این شعرهای منثور بود که گرچه از نظام خاصی (چه عروض کلاسیک و چه عروض آزاد یا نیمایی) تبعیّت نمی‌کند، امّا گاه، عالماً و عامداً به نوعی آهنگ می‌رسد که این آهنگ (نه عروض آزاد است و نه وزن هجایی) شکل خام و ابتدایی همان آهنگ یا نظام موسیقایی شعرهای دوران کمالِ هنری شاملو است و همان پیوستن و گسستن از وزن را در خود نهفته دارد، مثلاً این قطعه:

پاسی ▫ ز شب تیره گذشت
ابری ▫ ز شب تار سیه‌تر
گردید نمودار و▫ بپوشاند جهان را
تاریک‌تر از شب سیه گشت

چون نیمهٔ شب گشت ▫ ناگاه
روشنیم ▫ گشت پدیدار
رخشندگی‌ئی ▫ خیره کننده ▫ جهنده
کس ▫ تاب نگه کردنِ آن هیچ نداشت

تابش و گرمیم ▫ هر جا که زند
هر چه هست
از تر و از خشک ▫ بسوزد
چیزی ▫ برجای نماند

تا روشنیم هست ▫ خاموشم و▫ کس نشنودَم
زانپس ▫ که نهان گردم
با نگم ▫ برخیزد و▫ پر کند جهانی
لرزه‌ئی سخت ▫ در دشت و کهٔ اندازد

(بدون صفحه شمار)

جاهایی را که با علامت ▫ مشخص کرده‌ام سراینده میان کلمات فاصله گذاشته تا طرز خواندن و طبعاً موسیقی کلام را به خواننده تذکر دهد. این قطعه با اینکه نه درعروض آزاد است و نه درعروض قدیم، امّا بلحاظ موسیقایی همان گریز و پیوندی را که شعرهای اخیر شاملو (از جمله همان قطعهٔ مورد بحث) درارتباط با نوعی هماهنگی وتناظر آوا ییِ افاعیل یا شبه افاعیل دارند، در خود دارد. موج عمومیِ طرح‌های آوایی این شعر همان وزن آشنای رباعی

است که برای نمونه با افزودن کاستیها و یادآوری موارد افزونیش بدینگونه خواهد بود:

پاسی ز شبِ تیره گذشت [و فعلن]
ابری ز شب تار سیه‌تر [فعلن]
گردید نمودار و بپوشاند جهان [ــ را]
تاریک‌تر از شب سیه گشت [فَعِل]

چون نیمهٔ شب گشت [فعولن] ناگاه
[فع] روشنیم [مفاعلن] گشت پدید [ــ ار]
رخشندگی‌ئی خیره کننده جَهَ [ــ ن] دَه
کس تاب نظر کردنِ آن هیچ نداشت...

که موج عمومی طرح‌های آوائی در همان وزنِ رُباعی است، در بعضی شعبه‌های دو شجرهٔ معروف رباعی و صورتِ نظام یافته‌تر آن همان وزنِ «پریان»[8] نیما یوشیج است که در ۱۳۱۹ سروده است؛ امّا این مجموعه بهر حال، راهی هر چند بیرون از پردهٔ عروض قدیم و عروض آزاد است ولی کوششی است‌ در جهتِ ایجاد نوعی موسیقی در شعر منثور و انصاف را باید گفت که در آن تاریخ (یعنی ۱۳۱۳ ش) تجربه‌ای است قابل تأمل و ارجمند و اگر بخواهیم فلسفه‌ای برای آن قائل شویم، باید بگوییم: همانگونه که در شعر دوران نخستینِ زبان دری (عصر رودکی و قبل از او) شعرا توسّعات بسیاری در انتخاب ارکان عروضی و زحافها، داشته‌اند، ما می‌توانیم مجدداً به آن توسّعات، آگاهانه، بازگردیم و حتی بیشتر و بیشتر از آنها، به دامنهٔ آن توسّعات بیفزاییم.[9]

---

۸) مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج، نشر ناشر، ۷۲–۳۶۶.

۹) برای نمونه رجوع شود به نقدی که صاحب المعجم از غزل معروف دقیقی: «شب سیاه بدان زلفکان تو ماند» کرده و بعد تصرفاتی را که «صاحب طبعی» در آن کرده تا خوشاهنگ‌تر شود، می‌آورد. المعجم ۱۶۱.

ای که درونِ جانِ من تلقینِ شعرم می‌کنی
گر تن زنم خامُش کنم ترسم که فرمان بشکنم

جلال‌الدّین مولوی

۳

مبانیِ موسیقاییِ صنایع بدیعی

در میان مباحثی که در تمدن اسلامی نام علوم بلاغت بخود گرفته است و شامل سه علم معانی، بیان و بدیع است، علم اخیر یعنی بدیع بیشتر از آن دو شاخهٔ دیگر همواره دستخوش بازی و اصطلاح تراشیِ بیکارهای دوران انحطاط فرهنگی بوده است. از نخستین ادوار شکل گیری این فن در میان مسلمانان، که کسانی مانند ابن‌معتز (۲٤۷ – ۲۹۶) و قُدامة بن جعفر (متوفی ۳۳۷) به نامگذاری و تقسیم مباحث این فن توجه کرده‌اند تا آخرین کوششهای امثال سید علیخان شیرازی (۱۰۵۲ – ۱۱۱۹) در انوارالربیع و این اواخر، در عصری نزدیک به روزگار ما، شمس‌العلماء قریب گرکانی (۱۲٦۲ – ۱۳٤۵) در ابدع البدایع، شمارهٔ نامهایی که برای صنایع بدیعی عرضه شده است از ۱۰ – ۱۲ تا شروع می‌شود و به حدود ۲۲۰ صنعت می‌رسد که تقریباً بیست برابر شده است و این شمارهٔ شگفت‌آور صنایع و نامهای عجیب و غریب آنها، هیچ گونه نقشی در خلاقیت ادبی مسلمانان نداشته بلکه نشانهٔ کامل انحطاطِ ذوق و بن‌بست خلاقیت در میان آنان

بوده است. به طور خلاصه می‌توان گفت که رابطهٔ آشکار و مستقیمی وجود دارد میان رشدِ عناوین و مصطلحات بدیع و انحطاط خلاقیت ادبی در زبان فارسی و عربی.۱

سالها قبل، در یک کلاس درس[۲] من کوشیدم یک ملاک جمال‌شناسی aesthetie برای بررسی بدیع پیشنهاد کنم که براساس آن بتوان صنایع اصلی و خلاق را، از صنایع مزاحم و کوششهایی که نتیجهٔ بی کاریهای دوران انحطاط جوامع است، جدا کرد. در این یادداشت نیز از چشم اندازی دیگر می‌خواهم همان ملاک را مورد بررسی قرار دهم.

از دیدگاه من، در این لحظه، شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام. «کلام» نیازی به تعریف ندارد، امّا مفهوم «موسیقی» را در این چشم انداز، نیازمند توضیح می‌بینم. موسیقی یک تعریف محدود رایج و شناخته دارد که در تعریف ابن‌سینا عبارت است از: «بخشی از دانش ریاضیات که در آن از احوال نغمه‌ها، بلحاظ هماهنگی یا عدم هماهنگی، و از احوال ازمنهٔ موجود در فواصل نغمه‌ها، بحث می‌شود تا دانسته شود که لحن چه گونه تألیف می‌شود»[۳] و یک تعریفِ شامل‌تر دارد که به گفتهٔ اخوان‌الصفا «علم نسبت‌ها»ست.[۴] درین چشم انداز، بررسی هر نوع «نظم» و «نظام» و «نسبتِ متقارنی» در کاینات، حوزهٔ موسیقی است و محدود به تناظر و تقارن اصوات و حرکت و سکون‌ها درحوزهٔ آواها نیست. اخوان

---

۱) نیما یوشیج، در ۱۳۰۹ هـ . ش. ضمن نامه‌ای، علم بدیع را علمی دانسته که «نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد.» (دنیا خانهٔ من است، ۱۱۲).

۲) سال ۱۳٤۹ در دانشسرای عالی تهران، متن آن در مجلهٔ خرد و کوشش (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه شیراز) دفتر دوم، دورهٔ پنجم، پاییز ۱۳۵۳ صفحات ۷۸ــ٤۷ چاپ شده است.

۳) جوامع علم الموسیقی، شفاء، ۹.

٤) مراجعه شود به فصل دوم از بخش ۳، از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر.

الصفا، چنانکه جای دیگر دیدیم، این نظم و نظام یا نسبت‌ها را، در قلمروِ پهناور هستی، از دایرهٔ «هیولا» و «صورت» گرفته تا کوچکترین اجزای عالم مادّه، مورد بررسی قرار داده‌اند و عقیدهٔ آنان برین است که رابطه‌ایِ هست میان استواری یک ساخت با تناسبِ اجزاء آن. هر قدر این نسبت به «نسبتِ افضل» نزدیکتر باشد، «ساختِ» مورد نظر استوارتر و متقن‌تر است و این نکته بلحاظ تاریخ علم الجمال در حوزهٔ فکر و فرهنگ ما، بسیار نکتهٔ قابل توجهی است.

من درین یادداشت خواهم کوشید که مفهوم موسیقی را از حوزهٔ تعریف ابن‌سینا که همان تعریف رایج و سنتیِ موسیقی است، قدری فراتر ببرم و به بخشی از حوزهٔ مفهومی آن در عقاید اخوان الصفا نزدیک کنم، یعنی اصطلاح موسیقی را محدود به قلمرو اصوات نکنم بلکه هر نوع تناظر و تقابل و تضادّ و «نسبتِ فاضلی» را قلمرو موسیقی بشناسم. در این چشم انداز، گوته شاعر بزرگ آلمانی سخنی دارد که: «من معماری را موسیقی منجمد می‌نامم.»[۵] و این سخن او، تعبیر دیگری است از همین برداشتِ گسترده از مفهوم موسیقی.

---

۵) این سخن نغز و جاودانی را گوته در مارس ۱۸۲۹، در نامه‌ای خطاب به اکرمان Eckermann گفته است و عین گفتار او چنین است:

Ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne.

و شلینگ (۱۸۵٤ ــ ۱۷۷۵) در فلسفهٔ هنر خویش گفته است: «از آنجا که معماری موسیقی‌یی است در فضا، چنان است که گویی موسیقی منجمد است» و مرجع این گفتار او philosophie der kunst, P. 576 است. شبیه این سخن را از مادام دواستال Madame de Staël (۱۸۱۷ ــ ۱۷٦٦) هم نقل کرده‌اند که در ۱۸۰۷ دربارهٔ یک اثر معماری گفته است: «همچون موسیقی جاری و ساکنی بنظر می‌رسد.» در سالهای

←

وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزهٔ هر نوع تناظر و تقارن و نسبتِ فاصلی گسترش داد، در چنین چشم اندازی امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجریدی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند و ما بضرورتِ بحث، اینگونه تناظرها و تقابل‌ها و تقارُن‌های ذهنی و تجریدی را «موسیقی معنوی» می‌توانیم نام گذاری کنیم. وقتی سیّد علیخان شیرازی اصطلاح «جناس معنوی» [۶] را به کار می‌برد، ما باید این قدر جسارت داشته

←

حدود ۳۷ - ۱۳۳۶ شاملو در مقاله‌ای این سخن را، از زبان یک نفر اروپایی -که مسجد شیخ لطف‌الله را دیده بود و گفته بود: این موسیقی منجمد است ــ نقل کرده بود با شگفتی بسیار و اینکه سخن این مرد، شعرناب است. از همان زمان، این تصویر، در ذهن بعضی از شاعران معاصر چندین انعکاس داشته است که مجالِ یادآوری آن اینجا نیست و فروغ حدود دهسال بعد گفت:

آنشب که اصفهان پر از طنینِ کاشی آبی بود

□

تو از طنینِ کاشیِ آبی تهی شدی

(ایمان بیاوریم به آغاز...)

درباب سخن آن مردِ فرنگی بنقل شاملو، مراجعه شود به مجله آشنا که در همان سالها در تهران نشر می‌یافت و درباب مرجع گفتارهای گوته و شلینگ و مادام دواستال مراجعه شود به:

John Bartlett, Familiar Qutations P. 478, 502.

۶) با اینکه نویسندگان کتب بلاغت و بدیع، به اتفاق، جناس را همخوانی صوتی کلمات دانسته‌اند و مرتبط به قلمرو آوائیِ کلام، و نه جنبهٔ معنا شناسی و دِلالی آن، سید علیخان شیرازی فصلی پرداخته است به عنوان «جناسِ معنوی» و آن را به دو بخش «تجنیس اضمار» و «تجنیس اشاره» تقسیم کرده است. تعریفی که وی از جناس معنوی می‌آورد این است که گوینده یکی از دو سوی جناس را با کلمه‌ای

←

باشیم که اصطلاح «موسیقی معنوی» را واردِ قلمرو اصطلاحات نقد و بلاغت خویش کنیم. با یادآوری این نکته‌ها، اکنون به اصل بحث می‌رسیم و آن جستجوی ملاک‌هایی جمال شناسیک در باب نقدِ صنایع بدیعی

→ دیگر، که هم معنای آن است، جانشین کند مثالی که می‌آورد این بیت ابی بکربن عبدون است که در آن بجای اینکه از کلمهٔ «صهبا» نام ببرد، جانشین آن را ــ «بنت بسطام بن قیس» را ــ آورده است:

الا فی سبیل اللهو کاس مدامة
اتتنا بطعم عهده غیر ثابت
حکت بنت بسطام‌بن قیس صبیحة
وامست کجسم الشنفریٰ بعد ثابت

و بجای اینکه از خل (سرکه) نام ببرد از «جسم الشنفری بعد ثابت» استفاده کرده است با اشاره به گفتهٔ شنفری در مرثیهٔ دائی خویش ثابت، که:

ان جسمی من بعد خالی خل

که خل بمعنی نحیف ونزار است و در مجموعِ شاعر شعرِ نخستین بجای اینکه «صهبا» و «خل» را در شعر خویش بیاورد این مجموعه‌ها را جانشین آنها کرده است (انوارالربیع ٦٠) و از عجایب اینکه سید علیخان می‌گوید: درین صناعت زیباتر ازین دو بیت شنیده نشده است و می‌گوید اغلب کسانی که در حوزهٔ معانی و بیان به تألیف کتب پرداخته‌اند ازین صناعت غافل بوده‌اند. تنها صفی‌الدین در بدیعیّهٔ خویش آن را نظم کرده و علت آن است که اثر وی حاصل هفتاد کتاب است درین فن. سید علیخان سپس به بحث دراز دامنی درباب سابقهٔ این صنعت در شعرابوالعلاء معری و دیگران می‌پردازد. کاری به بی‌ارجی این صنعت و دور از هنر بودن آن نداریم و شاید نیاز به یادآوری نباشد که این صنعت یکی از انواع معمّاست که بعدها در شعر فارسی هم مایهٔ بدبختی چندین نسل شده است بخصوص در قرن نهم و دهم.آنچه از لحاظ ما اهمیت داشت یادآوری این نکته بود که تعبیر «جناس معنوی» کم از موسیقی معنوی ندارد.

است.

اول به این بیت حافظ توجه کنیم:

من که شب‌ها، رَهِ تقوا، زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد!

جلوه‌های موسیقایی این بیت، یکبار در پیوند با کُلِّ غزلِ قابل بررسی است و یکبار، در پیوندِ اجزای همین بیت با یکدیگر. آنچه ازجلوه‌های موسیقیِ این بیت در پیوند با کُلِّ غزل قابل بررسی است موسیقیِ وزنِ عروضی و موسیقیِ قافیه و ردیف است: مجموعهٔ آنچه ما آن را «موسیقی بیرونی» و «موسیقی کناری» نامگذاری کرده‌ایم. امّا این بیت، جدا از تناسب‌ها و تقارنهای صوتی و آوائیش، با کُلِّ غزل، در نظامِ داخلیِ خود دارای نوعی موسیقی است که آن را می‌توان به دو گروه موسیقی اصوات و موسیقیِ معانی تقسیم بندی کرد:

الف: درحوزهٔ موسیقی اصوات،چشم‌گیرترین جلوهٔ آن مقطع‌های هماوایِ سه‌گانه‌ای است که در مصراع اول وجود دارد:

من که شب‌ها/
رَهِ تقوا/
زده‌ام با/

که علاوه بر توازُنِ فعلاتن‌های سه‌گانه[۷] پایان گیری هر بخش با مصّوتِ بلند a خود نوعی از موسیقی است که قدما برای آن نام خاصی ندارند و همان بهتر که نامی نداشته باشد، و در مصراع دوّم نیز همین تقارنِ صوتی از لونی

۷) توجه مرا به این نکته در شعر حافظ، دوست بزرگم هـ.ا.سایه که از حافظ شناسان برجستهٔ عصر ماست جلب کرد و اینکه تکرار مقطع‌ها یادآورِ صدای دَف است.

دیگر جلوه می‌کند ولی دقیقاً موازی آن مصراع نیست، بلکه مصوّتِ بلند a است که در کلمات در زمان/رهآرم/ حکایت/ باز تکرار شده است.

ب: در حوزهٔ تداعیها و موسیقی معنوی، از تناسب «دف» و «چنگ» (مراعات النظیر، به قول قدما) که بگذریم می‌رسیم به آنجا که ذهن بر سرِ دو راهی قرار می‌گیرد و می‌ماند که «رَهِ تقوا» زدن چه نوع «راه زدنی» است آیا سرگردنه گرفتن و به غارت بُردن است، کاری که راهزنان در شب غالباً انجام می‌داده‌اند یا «راه زدن» به معنی نواختنِ مقام و «طریق» به اصطلاح موسیقایی آن است؛ همان که خودش درجای دیگر می‌گوید: راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد. این تقابلِ تضاد (تقابل موسیقی و تقوا) یک نوع تناظر و تقارن را در ذهن ایجاد می‌کند که مرکز اصلی زیبائی بیت است (نوعی ایهام) و در تعبیر «سر به راه آوردن» ـــ که باز همان دو سوی تداعی را در برابر ذهن قرار می‌دهد ـــ تکرار می‌شود. البته نیازمند یادآوری نیست که تکرار کنیم مبنای جمال‌شناسی هنر حافظ برهمین بیانِ پارادوکسی استوار است[8] و محورِ اساس زیبایی بیت در« راهِ تقوا زدن» است چه به معنیِ « غارت

---

۸) در باب بیان پارادوکسی مراجعه شود به **شاعر آینه‌ها**، ۶۰ـــ۵۴ و از نمونه های آن در شعر حافظ به این ابیات توجّه کنید:

شاه شوریده سران خوان، منِ بی‌سامان را
زانکه در کم خردی از همه‌عالم بیشم

□

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل
کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی.

□

ای آفتاب خوبان، می‌جوشد اندرونم
یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت.

←

کردنِ شبانهٔ» تقوا باشد و چه به معنی نواختن دف و چنگ به طریق یا در دستگاه و مقام تقوا. در هر دو صورت لحن پارادوکسی شاعر در کمال تجلّی است. بسیاری تقابل های دیگر نیز درین بیت، هم بلحاظ صوتی (تناظر حروف حبسی و تسریبی مصراعها به تعبیر ابن‌سینا) و هم به لحاظ بعضی تداعیهای دیگر وجود دارد که جای بحثش اینجا نیست.

پس درین بیت حافظ، ما با دو گروه عناصر موسیقایی روبرو هستیم، گروه موسیقی اصوات و گروه موسیقی معانی یا موسیقیِ معنوی. من درین یادداشت برسر آنم که درحدِ امکان، معیاری جمالی برای ردّ و قبول صنایع و محکی برای ارزیابی آنها ارائه دهم. اگر بتوانیم این دو نوع موسیقی را ـــ با تمام جلوه های نامحدودی که دارند ـــ اساس زیبائی صنایع بدانیم می‌توانیم در یک کلام بگوییم: از مجموعهٔ دویست و بیست گانهٔ صنایع بدیعی، صنایعی که می‌توانند در قلمرو «موسیقی» (به معنی عام آن: موسیقی اصوات و موسیقی معانی) قرار گیرند زنده و خلاّق و ارزشمند و قابل بررسی اند و آنها که از مقولهٔ موسیقی نباشند، مزاحم و تباه کنندهٔ ذهن و ذوق و ضمیراند. هر چه به این اصل نزدیکتر باشند، طبیعی تر و لذت بخش ترانـد و هر چه ازین اصل دور شوند، غیرطبیعی تر و بی ارج تراند. اینک نگاهی به مجموعهٔ اهمّ این صنایع ازین دیدگاه.

→

در مقامی که صدارت به فقیران بخشند.
چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی.

که تعبیر «در کم خردی از همه بیش بودن» و «سلطنت فقر» و «از آفتاب سایه خواستن» و... همه نمونه های متنوّع این شیوهٔ بیان اوست.

گروه صوتی:

۱ ـــ خانوادهٔ جناس: مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوّت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. بعضی ازین طرح‌ها را قدما نامگذاری کرده‌اند و بعضی ازآنها هنوز نامی نیافته است. در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس، خود را، به عنوان یک قانون زبانشناسی، نشان می‌دهد و اگر در امثال و حکم عامهٔ مردم دقیق شویم در غالب آنها نوعی جناس دیده می‌شود مانند:

مادر را دل سوزد دایه را دامن (تکرار دال‌ها)

و در بسیاری از ترکیب‌های تابعی زبان، چنانکه جای دیگر بحث کرده‌ایم، نمونه‌های اینگونه هماهنگی‌های صوتی و الگوهای آوایی دیده می‌شود از قبیل: دود و دم و توپ وتشر و تنگ وترش و فک وفامیل و خرد وخمیر و کوروکبود و گاه در شعر شاعران، صرفِ همنوائی کلمات است که سبب عطف آنها بیکدیگر می‌شود و محور تمام زیبائی شعر است مانند این بیت از استاد شهریار:

سالارِ کاروانِ زمان ومکان که شب
بُهت وسکوت بانگ درا و درود اوست

که سخت زیبا و خوش افتاده است. و در شاعران نوپرداز معاصر، بیش از هر کس اخوان ثالث ازین اصل آوائی زبان به عنوان یک عامل هنری و سبکی استفاده کرده است به این چند سطر از آغاز قطعهٔ «شوش را دیدم» او توجه کنید:

شوش را دیدم
این آبَرشهر این فرازفاخر این گلمیخ

این فسیل فخر فرسوده
این دژ ویرانهٔ تاریخ.

شوش را دیدم
این کهن تصویر تاریک از شکوه و شوکت ایران پارینه
تخت جمشید دوم بام بلند آریایی شرق
آن مرور و مرگ را تسخر زنان در قعرِ آیینه
شهرها در دهرها، چون کلبه های تنگ و لت خورده
و مرور و مرگشان برده...

و چنانکه جای دیگر یادآور شدم این یک قانون عام است که اهل زبان در مواردی آن را ناخودآگاه اعمال می‌کنند و شاید از مجموعهٔ موجودی کلمات هر زبان بتوان، در آینده به قوانینی درین باب دست یافت[۹] و بسیاری از شکاهکارهای ادبی جهان، محور زیبایی شان در همین نقطه است و غالباً در ترجمه از میان می‌رود. همین اواخر در یکی از کتابهای مربوط به نقد شعر خواندم، ودریغ که هر چه می اندیشم کجا بود بیاد نمی‌آورم، که یکی از ناقدان بزرگ گفته بود، بهترین شعر در زبان انگلیسی این سخن ادگار آلن پو (۱۸۰۹—۱۸٤۹) است که در شعر The city in the sea می‌گوید:

The viol, the violet and the vine.

[ویولن وبنفشه و تاک]

که می‌بینید در ترجمهٔ فارسی چیزی است نامربوط، بی معنی و مبتذل. و این

---

۹) در لحظاتی که این اوراق چاپ می‌شد مقاله‌ای خواندم از دکتر احسان یارشاطر در مجلهٔ ایران نامه، چاپ امریکا، سال ششم شماره یکم ۱۳٦٦ تحت عنوان «آرایشی بی نام» که در آن به این خصوصیّت زبان فارسی و نمونه هایی از آن در شعر معاصر ایران توجّه شده بود.

عبـارت او را همه جا به عـنوان نـمونهٔ اعلای شاعـری او و اعجـاز سخنوریش، نقـل می‌کـنند[۱۰] و لابـد اگر یـکی از جـوانان ماورایِ بـنفش مـا، این عبارت را ببیند چندین نقیضه برای آن خواهد ساخت از قبیل: سه‌تار و کوکب و نارون، یـا سـنتور و ارغوان و بیـدالـخ... و به مدرنیسم متـعـالیِ خویش دست خواهد یافت!

آنچـه از خانوادهٔ جناس، در مـباحـث قدما، طبقـه‌بنـدی شده و نام بر آن نهاده‌اند عبارت است از:

۱ ــ ترصیـع: که الفاظ در وزن و حـروف خواتیـم متساوی باشـند مانند این بیت رشید:

ای مُنَوَّر به تو نجوم جلال
وی مقرر به تو رسوم کمال

۲ ــ تجنیس تـام: کـه کلمهٔ مـکـرر عیناً بلـحاظ ساخت و صورت یـکی باشد و باعتبار معنی متفاوت، مثل رباعی خیام:

بهرام که گوْر می‌گرفتی همه عمر
دیدی که چه گونه گور بهرام گرفت.

۳ ــ تجنیس ناقص: کـه کـلمات مکرر در حروف مـتفـق و در حرکات مختلف باشند مانند «اِنعام» و «اَنعام» درین بیت حافظ:

ای گدایان خرابات، خدا یار شماست
چشمِ اِنعام مدارید ز اَنعامی چند

۴ ــ تجنیس زاید: که در کـلمات مکرر، بلحاظ صـورت، حرفی کم و

---

۱۰) از جـمـلـه مـراجـعـه شـود بـه John Bartlett: Familiar Quotations, P. 642.
و درباب تمامی شعر پُو مراجعه شود به
Major American poets. (ed) Oscar Williams and Edwin Honig P.95.

زیاد باشد مانند این بیت مسعود سعد:

دور از تو، مرا، عشق تو کرده‌ست به حالی
کز مویه چو مویی شدم از ناله چو نالی

۵ ــ تجنیس مرکب: که کلمات مکرر به لحاظ صورت یکسان باشند ولی بلحاظ ساختار صرفی از دو مقوله باشند، مثلاً یکی مفرد باشد و دیگری ترکیب شده از دو جزء مانند این بیت قطران:

سروبالایی که دارد بر سرِ سرو آفتاب
آفتِ دلهاست و اندر دیدگانِ آفت آب.

۶ ــ تجنیس مزدوج: در موردی است که دو کلمهٔ مشابه پشت سرهم قرار گیرند مانند کلمهٔ عیار و یار در این مصراع معزی:

هست شکّر بار یا قوتِ توای عیّار یار.

۷ــ تجنیس مُطَّرف: موردی است که در همه حروف متفق باشند بجز در حرف آخر مانند طعان و طعام و شرار و شراب، درین بیت معزی:

از شرار تیغ بودی بادساران را شراب
وز طعانِ رُمح بودی خاکساران را طعام

۸ ــ تجنیس اشتقاق (یا اقتضاب): در موردی است که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند مانند کلمات نوا/نوآیین/ بی نوایی/ و رهی / راهوی/ رهایی و شاعر/ شعری / و راوی / روائی درین ابیات زینبی علوی از شعرای معاصر محمود غزنوی:

نوای تو ای خوب ترک نوایین
درآورد در صبر من بی نوایی

رهی گوی خوش ورنه پس راهوی زن
که هرگز مبادم ز عشقت رهایی
ز وصفت رسیده‌ست شاعر به شعری
زنعتت گرفتست راوی روایی.

۹ ــ تکریر: اگر چه از خانوادهٔ جناس نیست ولی بلحاظ نقش موسیقائی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود و آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دوبار در شعر بیاید که نوع مبتذل آن کار همه کس است و نوع خلاّق آن دشوار دیده می‌شود مانند این بیت مولوی:

من آبِ آب و باغِ باغم ای جان
هزاران ارغوان را ارغوانم.

قابل یادآوری است که تکرار، به عنوان یک عنصر بلاغی، با اینکه مورد توجه ادیبان قدیم ما بوده است آنچنان که باید مورد بررسی قرار نگرفته است در زبانهای فرنگی برای انواع آن نامهای مختلف وجود دارد از قبیل: repetition / تکرار symploc[h]e / تکرار در آغاز و انجام metabole / تکرار یک مطلب به عبارات مختلف epanodos / تکرار یک کلمه در وسط جمله anadiplosis / تکرار تأکیدی anaphora / تکرار عبارت آغازی جمله در تمام جمله‌ها echo / تکرار صوتی antanaclasis / تکرار مغایر، تکرار یک کلمه با مقصود مختلف epistrophe / تکرار نهایات، یعنی پایان دادن مجموعه‌ای از جمله‌ها به عبارتی خاص[11].

(۱۱) درباب انواع تکرار در فرنگی تحت هر یک از عناوین فوق در فرهنگ‌های ادبی و قاموسهای شعری بحث‌ها و شواهد بسیاری می‌توان یافت از جمله مراجعه شود به مجدی وَ هْبَه، **معجم مصطلحات الادب**، مکتبة لبنان، بیروت ۱۹۷٤ و
Princeton Encyclopedia of poetry and. poetics.
←

۱۰ ــ رَجعْ: نوعی از جناس است که حروف کلمهٔ اولی در کلمهٔ دومی عیناً تکرار شود و این را در قدما، علی بن خلفِ کاتب (از ادیبان نیمهٔ قرن پنجم) در کتاب موادالبیان خویش[12] یاد کرده است و مثالی که می‌زند این است هُمَزَه و لُمَزَه و مدحک و قدحک.

۱۱ ــ اِعنات یا لزوم مالایلزم: این صنعت دو مفهوم دارد، یکی التزام کلمات یا ترکیبات خاصی در تمام ابیاتِ یک قصیده، از قبیل التزام به آوردن «سنگ و سیم» یا «شتر حجره» که جنون محض و عملاً دور از قلمرو هر دو نوع موسیقی صوتی و معنوی است. مفهوم دیگر آن، آوردن قافیه های غنی و کاملی است که علاوه بر حرفِ رَوِی چندین حرف قبل از آن هم در تمام ابیات رعایت می‌شود. مانند قافیه آوردنِ کامل و حاصل که در آن اِعنات وجود ندارد ولی در کامل و شامل که علاوه برلام، میم هم رعایت شده قافیه بسیار غنی تر است و طبعاً بلحاظ موسیقائی خوشاهنگ‌تر، پس این صنعت هم درخانوادهٔ جناسها می تواند قرار گیرد.

شاید بتوان در تقسیم بندیهای متأخرین عناوین و نمونه هایی بر این چند نمونهٔ اصلی خانوادهٔ جناس افزود، امّا، هیچ کدام ازآن نمونه ها بیرون ازین قلمرو نیستند و همین ده مقوله هم قابل اندراج تحت عنوانهای محدودتری خواهند بود چنانکه ماهمهٔ آنها را به خانوادهٔ جناس ارجاع می‌دهیم و تحت عنوان کلی موسیقی صوتی.

→

و نیز التکریر بین المثیر والتأثیر، دکتور عزالدّین علی السید، عالم الکتب، بیروت، الطبعة الثانیه ۱٤۰۷/ ۱۹۸٦ (چاپ اول ۱۹۷۸).

۱۲) مواد البیان، علی بن خلف الکاتب، منشورات معهد العلوم العربیه والاسلامیة یصدرها فؤاد سزگین، طبع بالتصویر عن مخطوطة فاتح ۱٤۰۷/ ۱۹۸٦ جامعة فرانکفورت، آلمان، ۲٤۲.

گروهِ معنایی :

موسیقی معنوی که اساس درکِ زیبائی درین گروه صنایع است از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود. حتی در ساده‌ترین امثال عوام، مبانی زیبائی شناسی این نوع موسیقی را می‌توان ملاحظه کرد: «این سر را در آسیا که سفید نکرده ایم» کمتر متوجه تقابل سیا (در آسیا) و سفید می‌شویم. گروه بندی این مجموعه کار دشواری است زیرا درحوزهٔ مفاهیم و امور انتزاعی میدان فعالیت بیشتر است تا در دایرهٔ اصوات و حروف. با اینهمه آنچه از صنایع بدیعی در کتب معروف بلاغت یاد شده و ارزش و اعتباری می‌تواند داشته باشد، همانهاست که بر محورِ تداعیِ نوعی تناظر و تقابل استوار است.

۱ ــ ایهام: وقتی کلمه یا عبارتی، بگونه ای باشد که ذهن بر سرِ دو راهی قرار گیرد و نتواند در یک لحظه، یکی از آن دو را انتخاب کند. چیزی که هنر حافظ، در مواردی، از آن سر چشمه می‌گیرد:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق توباقی همه فانی دانست

تصمیم گرفتن درباب اینکه «باقی» به عشق برمی‌گردد (یعنی آنچه جز عشق تست) یا صفت عشق است (عشق تو که باقی است) کار دشوار و تقریباً محالی است و ازین حالتِ روانی است که بیشترین لذت در خواننده ایجاد می‌شود. این دو احتمال که رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند، نوعی تناظر و تقابل است، نوعی موسیقی معنوی است که هر چه دربارهٔ بیت بیشتر بیاندیشیم امتداد این موسیقی را بیشتر احساس می‌کنیم. در بسیاری از ابیات حافظ چه آنها که بر محور زیبائیِ بیان پارادوکسی استوار است مانند:

عاشق روی جوانی خوش و نوخاسته‌ام
وز خدا شادیِ این غم به دعا خواسته‌ام

و چه آنها که ایهام ویژگی اصلی آنهاست، در تمام این موارد، مرکز زیبایی شعر را همین موسیقی معنوی تشکیل می‌دهد:

بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی!
فرصتی دان که ز لب تا به دهان اینهمه نیست

۲ ــ مطابقه: یعنی در تقابل یکدیگر قرار دادن اشیاء و مفاهیم متضاد مانند تلخ و شیرین و سخت و سست و امثال آنها:

ای سرد و گرم دهر کشیده
شیرین و تلخ چرخ چشیده

که از نمونه های نوآیین و خلاقِ آن، دو صنعت یا دو شیوهٔ بیان را باید بر مجموعِ یافته های قدما افزود یکی:

الف: بیان نقیضی oxymoron یا تصویر پارادوکسی [۱۳] چنانکه درین ابیات بیدل دیده می‌شود:

---

۱۳) در باب بیان نقیضی، oxymoron که در شاعر آینه‌ها من آن را تصویر پارادوکسی خوانده‌ام باید یادآور شوم که بر خلاف آنچه گفته‌ام، که در بلاغت فرنگی وجود ندارد، نمونه های بسیار دارد از جمله درین عبارات شکسپیر:

O heavy lightness! Serious vanity!
Feather of Lead, bright smoke!
Cold fire Sick health! [رومئو و ژولیت I, I]

از دوست دانشمندم آقای محسن آشتیانی (مقیم اکسفورد) که مرا بر این اشتباهم آگاه کرد
←

در محیط حادثاتِ دهر مانند حباب
از دم خاموشی ما شمع هستی روشن است.

□

بخندیدای قدر دانانِ فرصت
که یک خنده بر خویش نگریستم من.

ب: حسّامیزی Synaesthesia که در یک بیان دو حسّ به هم آمیخته شوند مانند این مصراعهای بیدل:

بوی گل، آینه ای بود که پنهان کردند.

□

رنگ گل آید به صدا گر پر بلبل شکند.

□

گوش نِه بر بوی گل تا بشنوی افسانه ام.

که اگر نخواهیم برای این دو شیوهٔ مهم بیان بابی جداگانه در بلاغت بگشاییم (که حتماً باید بابی گشود) ناگزیر باید آنها را در حوزهٔ تضاد و از فصول آن باب بشمار آورد. بهرحال، در مرکزِ تضادِ این تصویرها، جلوه هایی از موسیقی معنوی وجود دارد.

۳ ــ تبیین و تفسیر: صنعتی است که در آن اسم ها یا فعلهایی بیاید و بعد به ترتیب برای هر کدام اسم یا فعلی افزوده شود که در مجموع هر فعلی به اسمی پیوند یابد؛ مانند این بیت منسوب به فردوسی:

برید و درید و شکست و ببست
یلان را سر و سینه و پای و دست

→ سپاسهای بسیار دارم. و دربارهٔ حسّامیزی مراجعه شود به صور خیال در شعر فارسی، چاپ سوم ۲۷۱ و نیز شاعر آینه‌ها ۴۰.

٤ ـ تلمیح: اشاراتی است که به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری و فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود و از آنجا که در تقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، نوعی لذت تداعی و نوعی موسیقی معنوی ایجاد می‌کند:

ما قصهٔ سکندر و دارا نخوانده‌ایم
از ما بجز حکایت «مهر» و «وفا» مپرس

در مصراع اول، اغلب خوانندگان از قصهٔ سکندر و دارا و تداعی آن احساس لذت می‌کنند ولی در مصراع دوم کمتر کسی از قصه و داستانی بیاد می‌آورد حال آنکه قصه‌ای هم به نام «مهر و وفا» وجود داشته که بعضی از منظومه‌سرایان قدیم آن را به نظم در آورده‌اند[۱۴] و حافظ بی گمان به آن قصه نظر داشته است و طبعاً کسانی که پیشینهٔ این داستان را در خاطر داشته باشند لذتشان از شعر حافظ دو چندان می‌شود.

۵ ـ تقابل یا مراعات النظیر: اگر شاعر مفاهیمی را که با یکدیگر نسبتی دارند بیاورد آن را تقابل و مراعات النظیر می‌خوانند و اگر دو مفهوم از مقولهٔ دو امر متضاد باشند آن را صنعت مطابقه می‌خوانند که پیش ازین درباب آن گفتگو شد. اینک از نوع مراعات النظیر:

---

۱٤) حافظ. با توجه به همین داستان جای دیگر گوید:

اورنگ کو، گلچهر کو، نقش «وفا ومهر» کو
حالی من اندر عاشقی داوِ تمامی می‌زنم.

درباب داستان «مهر وفا» که گویا رشیدی از شعرای قرن پنجم و ششم نخستین بار آن را منظوم کرده است مراجعه شود به **تاریخ ادبیات فارسی**، تألیف هرمان اته، ترجمهٔ دکتر رضازادهٔ شفق، چاپ دوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۱۷ و نیز منظومهٔ کردیِ «مهرو وفا» چاپ استاد قادر فتاحی قاضی، انتشارات موسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، دانشگاه تبریز، ۱۳٤۵.

چو «گردباد» حوادث شود «غبار»انگیز
پناه «مردم» بی«دست» و«پا» چو«مژگان» باش.

۶ ــ تأکید المدح بمایشبه الذم: نوعی زمینهٔ گفتار را فراهم آوردن که منجر به خلاف تصورِ خواننده شود و این صنعت را محدود در قلمروِ مدح و ذم کردن از کارهای خنده‌دار قدماست چرا که می‌توان از این اسلوب در سخن سودجست بی آنکه گفتگو از مدح و ذم کسی در میان باشد بنابر این نام دیگری باید برای آن جست وقتی حافظ می‌گوید:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده فروش
که دگر می نخورم بی رخ بزم آرایی.

خواننده تا در عبارت: «کرده‌ام توبه» است انتظاری دارد و وقتی می‌گوید: «به دست صنمِ باده فروش» کاملاً خلاف انتظار او عمل شده است: توبه چه نسبتی با صنم باده فروش دارد؟ همین قانون در مصراع دوم نیز حاکم است: «که دگر می‌نخورم» تصور خواننده امری است و مقصود گوینده امری دیگر که با «بی رخ بزم آرائی» روشن می‌شود. کوششی که ذهن برای رسیدن به دو سوی این گفتار می‌کند خود نوعی تقابل و تضاد را به همراه دارد که بازگشت آن به نوعی از موسیقی معنوی است و بنظر من صورت معکوس همین صنعت است آنچه استدراک خوانده شده است و از شواهد معروف آن این بیت است:

اثر میرنخواهم که بماند به جهان
میرخواهم که بماند به جهان در اثرا.

و شاهدِ بسیار معروف و تاریخی آن در شعر عرب: «لا تَقُل بُشریٰ وَلکن بُشرَیان» است.

۷ ـــ تنسیق صفات: آن است که چندین صفت را در «نظمی» خاص پشتِ سر هم بیاورند و پیداست که چنین نظمی خود برخوردار از نوعی موسیقی معنوی است:

چیست این سقفِ بلند سادهٔ بسیار نقش
زین معمّا، هیچ دانا، در جهان آگاه نیست.

۸ ـــ سیاقة الاعداد: آن است که چند اسم بیاورد و بعد یک یک آنها را وصف کند یا به چیزی نسبت دهد، مثل این بیت:

اسب و گهر و تیغ بدوگیرد قیمت
تخت و سپه و تاج بدو یابد مقدار.

۹ ـــ رد العجزعلی الصدر: که بازگشت دادن کلمهٔ آغاز جمله است در پایان، اگر بتواند وظیفه‌ای هنری انجام دهد و از مقولهٔ موسیقی معنوی بحساب آید، بی گمان در صورتیَ خواهد بود، که این تکرار کلمه، در حالتی خاص اتفاق افتاده باشد از نمونه های مشهور و قدیم آن گفتار غضایری است:

عصا بر گرفتن نه معجز بود
همی اژدها کرد باید عصا.

ازین مجموعه که بگذریم، آنچه از صنایع بدیعی دویست و بیست گانه باقی می‌ماندبه دو گروه قابل تقسیم است: یاصورتهایی ازهمین صنایع است که به هرحال می تواند برخوردارِ از نوعی موسیقی صو تی یامعنوی باشد و تعدد نامها. مشکلی را نمی‌گشاید؛ بلکه بهتر است همه را در عناوین محدودتری بگنجانیم تا آموزش آنها آسان‌تر شود یا از مقولهٔ موسیقی صوتی و معنوی نیست و اینگونه صنایع را جز دیوانگی و جنون و حماقت عاملی

دیگر نمی‌تواند توجیه کند مگر عامل بیکاری و تنبلی ذهنی و غفلت از فلسفهٔ وجودی ادبیات و نقش خلاقیّت در هنرها.

در آن سال که من این بحث را با دانشجویان مطرح کردم در پایان گفتگو جمله‌ای گفتم که هنوز هم قابل یادآوری است بویژه با این برنامه‌هایی که در دبیرستان و دانشگاه برای آموزش بلاغت، فراهم شده و تدریس می‌شود: در کشوری که هیچ صنعتی ندارد صنایع بدیعی می‌تواند بهترین صنعت و سرگرمی باشد!

ز حرف و صوت باید شدن به منطقِ جان

جلال‌الدّین مولوی

۴

دلالتِ موسیقاییِ کلمات

گویا نظریهٔ ذاتی بودن دلالتِ الفاظ، ریشه در آراء بعضی از متفکران یونان قدیم دارد[1] و در تمدن اسلامی نیز، این عقیده، گاه طرفدارانی یافته است و بوده‌اند علمائی که در پیرامون این نظریه، رسائلی پرداخته‌اند. امروز، علم زبانشناسی، این نظریه را بکلّی مردود می‌شمارد و قدمای اهل ادب و اصولیان تمدن اسلامی نیز غالباً این نظریه را رد کرده‌اند امّا اگر شکل عام و قانونمندِ این نظریه را رد کنیم، در بعضی موارد نمی‌توانیم از نقش طبیعیِ ساختار کلمه و نظام آوائیِ آن در رسانگی مفهومِ لغوی آن چشم پوشی کنیم.

شاید اشاره‌ای به سابقهٔ تاریخی این فکر در تمدن ایران و اسلام، بی‌فایده نباشد. می‌گویند عبادبن‌سلیمان صیمری، یکی از متفکران معتزلی‌قرن دوم عقیده داشته است که رابطهٔ طبیعی میانِ لفظ و معنی، چندان مُسلّم است که اگر بخواهیم منکر آن شویم باید در «وضعِ الفاظ»

---

1) R. H. Robins, *A short history of linguistics*, P. 19.

قائل به «ترجیح بلامرجح» شویم[۲]. و این نظریه که گاه از آن به مسألهٔ «دلالتِ ذاتی الفاظ» تعبیر می‌شود، در ذهن و ضمیر بعضی از متفکران قدیم چندان مُسلّم و علمی تلقی شده است که بسیاری از آنان مدعی شده‌اند که رابطهٔ هر لفظ را با معنی آن از ساختارِ آوائیِ کلمه می‌توانند تشخیص دهند و بدون اینکه معنای کلمه‌ای را از قبل بدانند با تأمّل در ساختِ صوتیِ آن، معنایش را در می‌یابند از جمله مواردی که در تاریخ بدان اشارت کرده‌اند این است که از یکی از طرفداران این نظریه معنی کلمهٔ «اذغاغ» را ــ که در فارسی به معنی سنگ است ــ پرسیدند و او پس از تأمل گفت: خشکی و درشتی‌یی در این واژه احساس می‌کنم به گمانم معنی آن سنگ است[۳].

در میان متأخران علمای اصول، که بحث دلالت و دلالت ذاتی، از مباحث اساسیِ حوزهٔ کارایشان است، نیز کسانی بوده‌اند که برین عقیده پافشاری می‌کرده‌اند. در قصص العلماء میرزا محمّد تنکابنی،درین باب حکایتی نقل شده است که یکی از نمونه‌های تاریخی وجود طرفداران این نظریه است. بر طبق این حکایت، میرداماد فیلسوف بزرگ عصرصفوی

---

۲) منظور از «وضع» قرار داد یا توافقی است که میان فردی با خودش و دیگران و یا میان افرادی با یکدیگر برقرار شود و براساسِ آن توافق، کلمه‌ای را در مفهومی خاص استعمال کنند. بعضی از قدمای اهل لغت و بسیاری از علمای اصول، قائل به چنین قرار داد یا توافقی در نظامِ اجتماعی و حیات طبیعی زبانهای عالم بوده‌اند و منظور صیمری این است که اگر در ذات کلمات بطور طبیعی پیوندی با مفاهیمشان نباشد، ترجیح بلامرجّح لازم می‌آید که محال است. برای تعریف علمی وضع از لحاظ علمای اصول مراجعه شود به المقالات الغَرَویّة میرزا صادق تبریزی، چاپ تبریز ۱۳۱۷ صفحهٔ ۱۱۳.

۳) المزهر، سیوطی، ۴۷/۱ و دراسات فی فقه اللغه، دکتور صبحی الصالح ۱۵۰.

متوفی (۱۰٤۱هـ.ق) دلالتِ الفاظ را ذاتی می‌دانسته و «او را دو نفر تلمیذ از اهل گیلان بود. ایشان به میر گفتند که «شما دلالتِ الفاظ را ذاتی می‌دانید پس بفرمائید که معنیِ فسک و پسک چیست؟» میر، مدّت سه روز، فکر کرد، پس گفت: «گویا یکی مخرج بول باشد و یکی مخرج غایط باشد». ایشان تصدیق کردند پس در حق ایشان دعای بد کرد که مرا به این لفظ... معطل کردید. آن دو نفر در همان ایام وفات کردند[4].» البته زبانشناسی جدید وحتی اکثریت علمای لغت و اصول با همه اختلافی که در مفهوم وضع و واضع دارند[5] این نظریه را رد کرده‌اند. و ساده‌ترین دلیل آنها این است که اگر رابطهٔ میان لفظ و معنی امری ذاتی باشد، باید در همهٔ زبانها، کلمات، مُشترک باشند و هر کس بدون آموختن، هر زبانی را دریابد.

البته، از روزگار قدیم، عده‌ای از علمای لغت، درحوزهٔ زبان عرب و ساختمان کلمات آن، به تاملاتی پرداخته‌اند و در داخلِ نظامِ این زبان به قوانینی دست یافته‌اند که نشان دهندهٔ نوعی تناسب میان بعضی از ساختارهای آوایی کلمات با نوع مفاهیم آنهاست مثلاً کلماتی که رباعی مجرداند، مانندِ زَعْزَعَة، قَلْقَلَة، صَلْصَلَة، مفهوم تکرار را میرسانند. و جستجوی این گونه قوانین، گاه از مرز یک زبان خاص تجاوز می‌کند و حالت جهانی و جهانشمول بخود می‌گیرد مثلاً در تمام زبانها، علامتِ سکوت که در بیمارستانها واماکنِ دیگرنصب می‌شود دارای حروفی است از نوع س/ ش یا درمورد کلماتی که به شرمگاهِ انسان مرتبط است مصوّتی مانند

---

٤) **قصص العلماء**، محمد بن سلیمان تنکابنی، تهران، کتابفروشی علمیه، بدون تاریخ، ۳۳٤.

۵) **مقالات الغرویه**، ۱۷۱.

«او»، غالباً دیده می‌شود. و اسماء اصوات، در غالب زبانها، شبیه به هم‌اند و دلالتشان ذاتی می‌نماید[6] چنانکه درین ابیات بهار که در زندان شهربانی، بسال ۱۳۰۸ سروده است:

هست وثاقم به روی شارع و میدان
نافِ ری و رهگذارِ خیلِ شیاطین:
چق چق پای ستور و همهمهٔ خلق
فرفرِ واگون و بوق و عرعرِ ماشین
تق تق نجّار و دمدم حلبی‌ساز
عربدهٔ بنز همچو کوس سلاطین[7]

امّا آنچه درین گفتار مورد بحث ماست، به هیچ روی، مرتبطِ با بحثِ دلالت ذاتیِ الفاظ نیست بلکه مطرح کردنِ یکی دیگر از جوانبِ موسیقی کلمات است که در آن ساختار آوائیِ کلمه خود ـ علاوه بر نقش معنائی و رسانگی خویش ـ از رهگذر مجموعه‌ای اصوات، بگونه‌ای غیر مستقیم مفهوم موردِنظر شاعر را ابلاغ می‌کند. مثلاً به این بیت از کسائی مروزی در توصیف باغ نیمروز در تابستان، توجه کنید:

آن خوشه‌های رَزْ نگر آویخته سیاه
گویی همی شَبَهْ به زمرّد درو زنند

---

۶) صدای زنگ در فارسی ding dang و در انگلیسی dingdong است ولی در آلمانی bim bam است که بهر حال تمایزها را هم نشان می‌دهد. مراجعه شود به:

A Course in Modern Linguistics by C. F. Hockett. P. 298.

۷) دیوان بهار، ۴۷۸/۱.

وان بانگ چزِد بشنو در باغ نیمروز
همچون سفالِ نو که به آبش فروزنند[۸]

که تکرار چ، ز، ش، س یادآور صدای چَزد (بقولِ تهرانیها سیرسیرک) است و اگر بخواهیم مثل قدما، قائل به دلالت ذاتیِ الفاظ شویم، ساختار آوائی کلمهٔ چَزْد (با ترکیب چ، ز) خود چیزی نیست جز بُرشی از صدای این حشرهٔ کوچک که در نیمروز تابستان باغ و بیشه را از صدای خویش سرشار می‌کند.

اگر در این بیت حافظ:

چشمم از آینه دارانِ خط و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان بَرو دوشش باد.

تأمُّل کنیم نظام آوایی دو مصراع کاملاً متفاوت است. مجموعهٔ اصوات مصراع اوّل، بهنگام قرائت، سبب می‌شوند که دهان گوینده کاملاً باز بماند. هر کدام از کلمات چشم، آینه‌داران، خط، خالش، گشت بگونه‌ای ادا می‌شوند که دهان گوینده به تمامی باز می‌ماند و این باز ماندنِ دهان، علاوه بر اینکه حیرتِ گوینده را القاء می‌کند خود بلحاظِ صوتی، تصویرِ چشمی است به گستردگیِ آینه‌ای وسیع. ولی در مصراع دوم، بر عکس تمام کلمات، چه بلحاظ مصوّت ها و چه بلحاظ صامت ها، حالتی دارند که دهان کاملاً بسته است و لب‌ها روی لب‌ها و این نیست مگر حالتِ بوسیدن.

شاید، احمقانه‌ترین سخن این باشد که بگوییم حافظ یا کسائی به

---

۸) لباب الالباب، عوفی، ۲۷۲.

این نکته‌ها آگاهانه پرداخته‌اند، امّا از سوی دیگر، این حقیقت را نمی‌توان منکر شد که در شاهکارهای ادب جهان، ناخودآگاه چنین مواردی وجود دارد. یکبار به این بیت عنصری که جنبهٔ حماسی دارد توجه کنید، خطاب به ممدوح خویش و در ستایش جنگاوری او، می‌گوید:

به یک خدنگِ دژآهنگ، جنگ داری تنگ
تو بر پلنگ شخ و بر نهنگِ دریا بار[۹]

چه کسی است که به هنگام شنیدن این بیت و تکرار صدای ang در مقاطع خاصِ مصراعها، صدای رها شدن تیر از کمان را احساس نکند؟

حال به یک مورد، خارج از زبان فارسی نظر کنیم. آندری وزنه سنسکی[۱۰] شاعر معاصر روسی شعری دارد به نام **گویا**[۱۱] که در آن خود را **گویایِ** مصائب عصر خویش می‌خواند:

منم گویایِ
کشتزاران برهنه
از صدمت چکمه‌های دشمن
حتی نگاه حیرتم را
از کاسهٔ چشمم به انگشت بدر آورده‌اند

---

۹) لغت فرس، اسدی، چاپ دبیرسیاقی، ۱۰۶.

10) Andrei Voznesensky 1933 -

۱۱) Goya y Lucientes (۱۷۴۶ — ۱۸۲۸) نقاش نامدار اسپانیائی که به تصویر واقع گرایانهٔ محیط زندگی اسپانیا، از گاو بازی گرفته تا جنگ و صحنه‌های شکنجه، پرداخته است.

منم زبانِ جنگ
خاکسترِ گرم شهرها
روی برف‌های سال ۱۹۴۱
منم گرسنگی

درین ابیات، در اصل روسی، دلالتِ موسیقاییِ الفاظ دریادآوری گو یا بدینگونه است:

ya Goya....
nagoye....
yagore....
ya golos....
goda....
ya golod....
ya gorlo....
goloi....

که تمامی آنها در ترجمهٔ فارسی و ترجمهٔ انگلیسیِ آن که توسط Stanley kunitz انجام شده است از میان رفته است[۱۲].

اینها نمونه‌های ساده‌ای بوده که من، در یک لحظهٔ تداعی، ازحافظه نقل کردم و همهٔ شاهکارهای ادب فارسی، به ویژه شاهنامه و دیوان حافظ سرشارند ازینگونه دلالت‌های موسیقاییِ ساختارهای آوایی کلمات در بافت texture شعر. درین قلمرو است که موسیقی شعر به معنای هنری و دقیق خویش آشکار می‌شود وگرنه دست یافتن به جدول بحورِ عروضی کار همه کس می‌تواند باشد. و از این رهگذر است که فردوسی، در داخل یک بحر، پنجاه هزار بیت، با هزاران حال و هوای متفاوت می‌سراید و هر

۱۲) ترجمهٔ انگلیسی و آوانویسیِ کلمات شعر را از این کتاب نقل کردم:
Bartlett, John, *Familiar Quotations* P.1083

پاره از سخن او نظامِ موسیقایی خاص خود را داراست همانگونه که گفته‌اند از نظام صوتی این مصراع ویرژیل:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

صدای بتقریب رفتن (= یورغهٔ) اسب را می‌توان شنید بی‌آنکه نیازی به دانستن زبان شاعر باشد و همانگونه که ازین مصراع انیوس:[۱۳]

At tuba terribili sonitu taratantara dixit

صدای کرنای و شیپور را[۱۴] یا صدای رها شدن و غلتیدن صخره‌ای که سیل از کوهسار فرو افکنده درین بیت امرؤالقیس:

مِکَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
کَجُلمودِ صخرٍ حَطَّهُ السیلُ مِنْ عَلِ

چنانکه آواز رها شدن تیر ازکمان را درین ابیات فردوسی، می‌توان شنید:

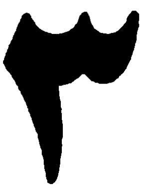
بمالید چاچی کمان را بدست
به چرم گوزن اندر آورد شست
ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست[۱۵]

---

۱۳) Ennius (۲۳۹ ــ ؟۱۶۹ ق.م.) یکی از بنیان گذاران ادبیات لاتینی.

14. *Princeton Emcyclopedia of poetry and. Poetics.*, P. 591.

۱۵) **شاهنامه**، چاپ ژول مول ۶۲/۳ توجه مرا به این ابیات فردوسی، ازین دیدگاه، یادداشتی با عنوان «فردوسی نه چنانکه رجالِ ادب می‌شناسند» در مجلهٔ **آشنا**، شمارهٔ هشتم اردیبهشت ۱۳۳۷ صفحات ۵۳ــ۴۸ جلب کرد. درباب موسیقی الفاظ شاهنامه، بطور خاص، مراجعه شود به دکتر غلامحسین یوسفی، **موسیقی کلمات در شعر فردوسی**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی (مشهد) شمارهٔ دوّم، سال چهاردهم، تابستان ۱۳۵۷.


٣

این گرانْ زخمه ای‌ست، نتوانیم
رقصْ بر پردهٔ گران کردن،
یک دو ابریشمک فروتر گیر
تا توانیم فهمِ آن کردن

جلال‌الدّین مولوی

۱

فارابی و موسیقیِ شعر

در میان فلاسفهٔ ایرانی و اسلامی، اگر بتوان درحوزه‌های مختلف اندیشه، کسانی را درعرض فارابی قرار داد، در مسألهٔ موسیقی، بویژه آگاهی عملی از مبانی این صناعت، او چهره‌ای است منحصر بفرد. اسناد زندگینامهٔ او گواه روشنی است بر اینکه وی در اصول عملیِ موسیقی مهارتی ممتاز داشته است[1] و از خلال کتاب الموسیقی الکبیر او، میزان احاطهٔ او را بر تاریخ و نظریهٔ موسیقی بخوبی می‌توان دریافت ومی‌توان دانست که وی به اسناد علمی موسیقی یونانی آشنایی مستقیم داشته و ازآراء فلاسفهٔ یونان به عین عبارت مطالبی را نقل می‌کند[2]. بر طبق اشارتی که زندگینامه نویسان او از دیر باز داشته‌اند، وی چندین اثر دیگر درحوزهٔ صناعت موسیقی داشته است از قبیل «کتابٌ فی احصاء

---

۱) ابن خلکان، وفیات‌الاعیان، ۱۵۵/۵.

۲) فارابی، الموسیقی الکبیر، تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعة و تصدیر دکتور محمود احمد الحفنی، دارالکاتب العربی، القاهره بدون تاریخ ۱۰۳.

الایقاع»[۳] و «**کتاب فی النُقلة مضافاً الی الایقاع**» که ازمیان رفته است. علاوه بر اینها، وی در خلال آثار فلسفی و منطقی خویش نیز به رابطهٔ شعر و موسیقی توجه داشته است.[۴]

غرض از این یادداشت، مروری است بر آنچه فارابی درباب رابطهٔ موسیقی و شعر، در کتاب الموسیقی الکبیر خویش بطور پراکنده آورده است. فارابی در این اثر عظیم و بی همتای خویش به تمام جوانب صناعتِ موسیقی، از دو دیدگاه نظری و عملی پرداخته است و کتاب را به دو بخش تقسیم کرده است: یکی ازاین دو بخش را به عنوان مدخلی بر صناعتِ موسیقی و بخش دیگر را به عنوان اصول این صناعت، نگاشته است و در مجموع کتاب را در سی فن تنظیم کرده است. فارابی مانند همهٔ فیلسوفانی که به بحث درباب ماهیّت شعر پرداخته‌اند، شعر را نتیجهٔ محاکات می‌داند و عامل اصلیِ تعریف آن را تخییل می داند[۵] و معتقد است که اقاویل شعر اگر با موسیقی همراه شوند، عنصر تخییل در آن‌ها افزون‌تر خواهد شد و بر میزان انفعالاتِ نفس در برابر اثر می افزاید. پس، از دیدگاه او، وزن و موسیقی ازعوامل تخییل بشمارمی روند و درین باب داستانی از علقمة بن عبده[۶] شاعر عصر جاهلی نقل می‌کند که وی بر اثر نیازی که

---

۳) پاره‌هایی از این کتاب، اخیراً بدست آمده است، مراجعه شود به **الفارابی والحضارة الانسانية**، مجموعهٔ سخنرانیهای کنگرهٔ بزرگداشت فارابی در بغداد، ۱۹۷۵، که در ضمن سخنرانی محسن مهدی آمده است: **مقتطفات من کتاب «احصاء الایقاع» للفارابی**، ٤ — ۲۸۱.

٤) ادیب نایف ذیاب، در کتاب پیشین مقاله‌ای دارد در باب برداشت جمال‌شناسانهٔ فارابی از هنرها بویژه موسیقی که اگرچه تازگی ندارد امّا کوششی است درین راه، عنوان مقاله این است: **نظرية الفارابی فی الموسیقی: قرائة جمالیه** صفحات ٥٤ — ۲۳٦.

٥) فارابی، **کتاب الحروف**، حَقّقه وقدّم له و عَلّق علیه، محسن مهدی، دارالمشرق، بیروت، ۱۹۷۰/ ۷۰.

٦) علقمة‌بن عَبَده (متوفی حدود ٦۰۳ میلادی) از شعرای مشهور عصر جاهلیت.

داشت شعری سرود و نزدِ حارث‌بن ابی شَمَر[7] پادشاه غسّانی شام برد و آن پادشاه حاضر به شنیدن شعر او نشد تا آنگاه که شاعر آهنگی برای شعر خویش ساخت و آن را با آواز همراه کرد، و پادشاه حاجتِ او را روا کرد[8].

فارابی درین کتاب، هیأت اداء الحان را به دو بخش می‌کند: یکی آنکه از صوتِ انسانی مایه دارد و دیگر آنکه ازآلاتِ صناعیِ موسیقائی ادا می‌شود. وی نوع اول را که محصولِ «تصویتات انسانی» است به حسب اصنافِ اقاویل شعریه‌ای که نغمه‌ها تابع آن اقاویل می‌شوند، وبه حسب مقصودِ از آنها به چند نوع تقسیم می‌کند: یکی صناعتِ غنا و دیگر صناعتِ نوحه (= نیاحه) و مراثی و دیگر صناعتِ گفتنِ شعر و قرائت آن به الحان (= صناعة قول القصائد و القرائة بالالحان) و نیز حُداءِ و آنچه بدان ماند.[9] در جای دیگری، فارابی آهنگ (= لحن) را با شعر مقایسه می‌کند و میانِ لحن و شعر نوعی تناظر، باعتبار اجزاء، می‌بیند و می‌گوید: لحن‌ها به منزلهٔ قصیده و شعرند زیرا حروف، نخستین چیزهایی است که [شعر] از آنها تشکیل می‌شود، سپس اسباب و آنگاه اوتاد و آنگاه آنچه از اسباب و اوتاد ترکیب یافته است سپس اجزاء مصارع و آنگاه بیت. الحان نیز به همین گونه‌اند زیرا اجزائی که الحان از آن‌ها ترکیب شده، بعضی «اول» اند و بعضی «ثانی» تا آخرِ آنچه لحن از آن ساخته می‌شود و آن به منزلهٔ بیت است در قصیده. آنچه در الحان به منزلهٔ حروف شعر به حساب می‌آید، نغمه‌هاست و منظور از نغمه اصواتی است که بلحاظ حدّت و ثقل

۷) حارث‌بن‌ابی‌شمَر (متوفی ۶۰۳ میلادی) از امرای غسّانی که در دمشق می‌زیست.

۸) الموسیقی الکبیر، ۷۳.

۹) همانجا، ۶۸، منظور از حداء نوعی از غناست دربحر رجز که برای واداشتن شتران به حرکت، مورد استفادهٔ اعراب بوده است.

مختلف اند و ممتد بنظر می‌رسند.[۱۰] فارابی پس از این مقایسه که میان شعر ولحن می‌کند به مقایسهٔ لحن بارنگ ها می‌پردازد و از تقابل نغمه ها به تقابل رنگ ها می‌رسد: «و چون در لحن ها بسیار اندیشه کنیم، در نغمه های آن الحان اقتران ها و ترتیباتی احساس می‌کنیم و منظور ما از اقترانات اجتماع دو نغمه یا بیشتر است و منظور از ترتیبات این است که یکی در شنیدن بردیگری مقدم باشد و در اقترانات بعضی برخوردار از کمال اند و برای گوشها طبیعی اند، بعضی چنین نیستند و در ترتیبات نیز این امر صادق است یعنی بعضی برخوردار از کمال اند و در گوش طبیعی و بعضی چنین نیستند. و کمال اقتران و کمالِ ترتیب از رهگذر مناسبت قابل تصور است زیرا کمال اقترانات شبیه آن چیزی است که از رنگ شراب وجام، چون قرین یکدیگر شوند، حاصل می‌شود و نیز چون رنگ یاقوت و زر است وقتی بیکدیگر قرین شوند و یا رنگ لاژوردی وسرخ چون درکنار یکدیگر قرار گیرند. پس ما کمال اقتران را اتفاق و هماهنگی نغمه ها (= اتفاق النغم و تآخیها) می‌خوانیم و خلافِ آن را تنافر و تباین نغمه ها (= تنافرالنغم و تباینها)[۱۱].

فارابی در یکی دیگر از آثار خویش، ریشهٔ روانی این تمایل به نظم و نظام را در انسان بدینگونه توجیه می‌کند که «از آنجا که نفس را نظامی است متناسب اگر چه این نظام از رهگذر کمیّت نیست، بهمین دلایل، از میان همهٔ محسوسات میل عظیمی به ترکیب های مناسب دارد و نه به چیزهای ساده و بسیط. نمونهٔ این تمایل درحوزهٔ دیدنیها رنگ هاست: رنگ هایی که در آن ترکیب وجود دارد و نقش ها با اختلاف رنگ هاشان و شکل ها ، و گره‌بندی وچَم وخَم ها که درترکیب آنها نُظام و نسبت

---

۱۰) همانجا، ۸٦.	۱۱) همانجا، ۱۱۲.

متساوی وجود دارد و درحوزهٔ چشیدنیها: طعم‌های مرکبِ انواع غذاها و ادویه (=ابازیر) و در حوزهٔ بوییدنیها: مشموماتِ مرکب مانند غالیه[۱۲] و خلوق[۱۳] و ند[۱۴] و بخور[۱۵] و در حوزهٔ شنیداری: صداها و لحن‌هایی که در ترکیب آنها تناسب رعایت شده است. و به همین دلیل است که نگاره‌ها (=تزاویق) و نقش‌ها و صناعتِ انواعِ طبیخ و ساختن عطرها بوجود آمده است و از آنجا که بعضی معانیِ قول، شنوندگان را سودمند نبود ــ یا بخاطر نا استواری حِسّ و تخیّل در ایشان و یا بخاطر ضعف اکثریت مردم از تصور آن به هنگام شنیدن و درک آنچه بدان فرا می‌خواند ــ اصحاب سیاست ناگزیر شدند به «ترکیب قول» و وزنِ کلام و تألیف الحان و ایقاعاتی که نیروبخش تخیّل است، بپردازند تا از این رهگذر به اصلاحِ جهان و حفظ صلاح خویش دست یابند[۱۶].

فارابی وزن شعر را نیز از مقایسهٔ آن با ایقاعها در موسیقی بدست می‌دهد و در بحثی که در باب «اصناف اقاویل» دارد می‌گوید: «موزونی اقاویل نتیجهٔ نقلهٔ منتظمی است که دارای فواصل باشد» و تناظری میان نسبت وزنِ قول به حروف و نسبتِ ایقاع مفصّل به نغمه‌ها قائل است و می‌گوید: «ایقاع مفصّل، نُقلهٔ منتظمی است روی نغمه‌های فاصله‌مند و وزن شعر نیز نُقلهٔ منتظمی است روی حروف فاصله‌مند. و از آنجا که پیش ازین درباب خاستگاهِ ایقاع‌های مفصّل بحثی کرده‌ایم، از روی آن

---

۱۲) غالیه: مشک آمیخته.

۱۳) خلوق: نوعی بوی خوش که در آن زعفران ترکیب شده باشد.

۱٤) ند: بوی خوش مرکب ازعود و عنبر و مشک.

۱۵) بخور: آنچه بوی خوش بپراکند.

۱٦) فارابی، قول الفارابی فی التناسب والتألیف، چاپ دانش‌پژوه در یادگارنامهٔ یغمائی ۱۸۷.

می‌توان کیفیت ایجاد اوزان رانیز دریافت.»[۱۷] فارابی نیز مانند ابن‌سینا اندازهٔ بیت، یعنی کوتاهی و بلندی طول آن را، امری مرتبط با زبانها می‌داند، و تعریفی که از بیت می‌دهد این است: «بیت هر قولی است که محصور در وزنی تمام باشد.» نکتهٔ دیگری که درباب موسیقی شعر یادآور می‌شود این است که کثرتِ ابیات را در غنایِ وزن و تکمیل آن هیچ نقشی نیست، بلکه تابعی است از موضوعی که سخن (=قول) درباب آن است[۱۸]. در دنبال همین بحث است که فارابی به تعریف سجع و قافیه و سابقهٔ قافیه در شعر ملل مختلف اشارت می‌کند و گفتار او به لحاظ اطلاعی که از نبودن قافیه در زبانهای دیگر، جز عربی، می‌دهد دارای کمال اهمیّت است: اگر اجزاء پایانی اقاویل عیناً یکی باشد و این اقاویل غیر موزون باشند، عرب آن اقاویل را سجع می‌خواند و اگر موزون باشد اقاویل صاحب قافیه خوانده می‌شود زیرا آنان اشیاء واحدی را که در قسمتِ پایانیِ اقاویلِ موزونه می‌آید قوافی می‌خوانند. در شعر عرب، چه قدیم آن وچه جدیدش، قافیه وجود دارد مگر بعضی موارد استثنایی و نادر و امّا اشعار سایر ملّت‌هایی که ما اشعار ایشان را شنیده‌ایم[۱۹] همگی بی‌قافیه است به ویژه نمونه‌های قدیم آنها، امّا در نمونه‌های جدید آنها، هستند کسانی که پیروی از عرب می‌کنند و شعرشان دارای قافیه است[۲۰].

---

۱۷) الموسیقی الکبیر، ٦ — ۱۰۸۵.

۱۸) همانجا، ۱۰۸۸.

۱۹) ابن خلکان، وفیات الاعیان ۱۵۵/۵ می‌گوید که فارابی هفتاد زبان می‌دانسته است و درین باب داستانی هم نقل می‌کند قدر مسلم او فارسی کهن و احتمالاً یونانی را می‌دانسته است و در اینجا نظرش به همین دو زبان است.

۲۰) الموسیقی الکبیر ۱۰۹۱.

بانگ گردشهای چرخ است اینکه خلق
می‌نوازندش به طنبور و به حلق
ما همه اجزایِ عالم بوده‌ایم
در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم.

جلال‌الدین مولوی

۲

از موسیقیِ کیهانی تا موسیقیِ شعر
(آراء فلاسفهٔ اخوان الصفا)

شاید هیچ کس از فلاسفه و متفکران ایرانی و اسلامی، توفیقی را که اخوان الصفا در کشفِ نظامِ موسیقائی جهان یافته‌اند، نداشته باشد. اصل اندیشه و اعتقاد به نوعی هارمونی و نظم در سراسر کیهان، فکری نیست که با اخوان‌الصفا آغاز شده باشد، متفکران یونانی از دیرباز به این اندیشه رسیده بوده‌اند و در گفتار متفکرانی از نوع مارکوس اورلئوس (۱۸۰ـ۱۲۱م) اشاره به این فکر نمونه‌های بسیار دارد[۱] و در تمدن اسلامی نیزآثار چنین اندیشه‌ای سوابق دیرینه‌تری‌دارد[۲] امّا حقیقت امر این است که اخوان‌الصفا، سریان موسیقی در کائنات و یا به تعبیر بهتر بگویم تبیین نظام موسیقایی جهان را، بهتر از هر کس در آثار خویش منعکس

1) John Bartlett: *Familiar Quotations*, P. 141

۲) مطهربن طاهر مقدسی، می‌گوید: از فیثاغورس حکایت کرده‌اند که گفته است: «مبدأ موجودات «متشابه الاجزاء» است.» کتاب البدء والتاریخ ۱۳۸/۱.

کرده‌اند و درین قلمرو پهناور، بسیار طبیعی است که نظام موسیقائی کلام و شعر نیز به عنوان بخشی از کل جهان تفسیر شود. اخوان، در چند رساله از رسائل خویش به تبیین این نظریه پرداخته‌اند. مرکز اصلی این بحث.در رسائل ایشان همان رسالهٔ پنجم بخش ریاضی است که ویژهٔ صناعتِ موسیقی است امّا در رسالهٔ ششم همین بخش که ویژهٔ بحث درباب نسبت‌های عددی و هندسی است، بازهم این مسأله را ادامه داده و با نمونه‌ها ومثالهای متعددی آن را بازگو کرده‌اند. در دیگر بخشهای رسائل ایشان، بازهم مطالبی درین باب می‌توان یافت که گاه تکراری می‌نماید از قبیل آنچه در بحث اختلاف لغات و عبارات آمده که عیناً تکرار عبارات رسالهٔ موسیقی است. و شاید این از خطای کاتبان و نسخه‌نویسان باشد.[۳]

مهمترین نکته‌ای که در کار اخوان الصفا قابل ملاحظه است تکیه و تأکید بیش از حدّ و چشم‌گیر ایشان است در باب هارمونی جهان و حکومت نوعی نظامِ موسیقائی در کائنات. بنابر این قبل ازاینکه به تحلیل آراء ایشان درباب موسیقی به مفهوم محدود و رسمی آن بپردازیم شایسته است که نگاهی کنیم به رسالهٔ ششم از بخش ریاضیات ایشان که در باب اهمیّت نسبت‌های عددی و هندسی در تهذیب نفس و اخلاق است. در این رساله که از تعریف نسبت آغاز می‌شود، سعی نویسندگان برین است که نظریهٔ خویش را درباب موسیقی جهان، در تمام اجزاء کائنات، تبیین کنند. براساس تعریف ایشان نسبت عبارت است از «اندازهٔ یکی از دو مقدار در برابر دیگری.» اینان نسبت را در سه نوع بررسی کرده‌اند:

۳) رسائل اخوان الصفا، ۲۱۸/۱ و مقایسه شود ج ۱۴۷/۳.

کمیّت، کیفیت و کیفیت و کمیت. نسبت در کمیت را نسبت عددی می‌نامند و نسبت در کیفیت را نسبت هندسی و نسبتِ کمی و کیفی با هم، را نسبت تألیفی و موسیقایی.[۴]

برای توضیح نظام موسیقایی کیهان، اینان از آنجا بحثِ خویش را آغاز می‌کنند که آنچه جز خداست، همهٔ کاینات، «مثنوی»[5] است و مُرکّب و مؤلّف. این زنجیرهٔ «مثنوی» یا ثنویّتِ جهان از «هیولا» و «صورت» و تقابل آن‌ها آغاز می‌شود و به «ارکان» (= عناصر اربعه) و «طبایع» و قلمرو حیات می‌رسد: «و بدان که این ارکان، با تفاوت درنیروها، دارای طبایع متضاد و صورتهای مختلف واماکن متباین، در ستیزه و گریز از یکدیگرند و هرگز، جز از رهگذر تألیفِ مؤلّفی، با یکدیگر جمع نمی‌شوند. و تألیف مادام که بر اساس نسبتی استوار نباشد، امتزاج و اتّحاد حاصل نمی شود و از نمونه های این امر است اصواتِ نغمه های موسیقائی چرا که نغمهٔ زیر رقیق است و خفیف و نغمهٔ بم غلیظ است و ثقیل. و رقیق ضد غلیظ است و خفیف ضد ثقیل و این دومتباین و گریزان از یکدیگرند و هرگز اجتماع و تلاقی برای آنها امکان‌پذیر نیست مگر به وسیلهٔ ترکیب کننده و مؤلّفی که میانِ آنها الفت برقرار کند و مادام که تألیف براساس نسبتی نباشد، امتزاج واتحاد حاصل نمی‌کنندوگوش از شنیدن آنها احساس لذت نمی‌کند و چون بر اساس نسبتی، تألیف شوند،

---

۴) همانجا، ۲۵٤/۱.

۵) سید ذوالفقار شروانی، از شعرای قرن هفتم (دیوان ذوالفقار، چاپ عکسی موزهٔ بریتانیا ۳۰۹):

تا شرف یا بند از اوصاف روان بخشت دوبار
شعرهای نغز او دارند عشق مثنوی

اخوان الصفا احوال انسان را متضاد و مثنوی می دانند: احواله مثنویةٌ متضادة، رسائل اخوان، ۲٦۱/۱.

هماهنگ می‌شوند و به گونهٔ نغمه‌ای واحد درمی‌آیند که گوش تمایزی میان آنها احساس می‌کند وطبیعت انسانی از آنها لذّت می برد وهم بدینگونه است کلام منظوم آنگاه که بر اساس نسبتی ترکیب شده باشد در گوش خوشتر از نثر است که درآن وزنی وجود ندارد و این بخاطر نسبتی است که درکلام موزون وجود دارد.

و از نمونه‌های این نسبت، عروض بحر طویل[۶] است که از چهل وهشت حرف ترکیب شده است بیست و هشت حرف متحرک و بیست حرف ساکن، پس نسبت ساکن‌ها به متحرک‌ها نسبت پنج هفتم است و همچنین است نسبت نیمی از بیت (=مصراع) که چهارده حرف متحرک و ده حرف ساکن است و همچنین است نسبت ربع: هفت حرف متحرک است و پنج حرف ساکن. همچنین ترکیب یافته است از دوازده سبب و سبب‌ها دوازده حرف ساکن‌اند و دوازده حرف متحرک و نیز از هشت وتَد ترکیب شده که هشت حرف آن ساکن است و شانزده حرف متحرک.»[۷]

نویسندگان رسائل اخوان الصفا، همین نظام ترکیب و نسبت‌ها را در تمام هستی ازحروف کتابت گرفته تا رنگ‌های نقاشان وخطوطِ تصویر و ترکیب داروها و اجزای سازندهٔ جواهرات و معادن و سنگ‌های گرانبها و اشکال حیوانات وگیاهان و رنگ و بوی هر کدام گسترش می‌دهند و در پایان می‌گویند: «مقصود ما آوردن مثالی بود از هر کدام از موجودات تا راهنمونی باشد بر اهمیّت و شرفِ «علم نسبت‌ها» که بنام «موسیقی» خوانده می‌شود و برای نشان دادن این که در همهٔ صنایع به این علم نیاز

---

۶) منظور بحرطویل.در اصطلاح عروضیان است: فعولن مفاعلن.

۷) رسائل اخوان الصفا، ۱/۲ — ۲۵۱.

است» و تصریح و تأکید می‌کنند که «اختصاص یافتن عنوان علم موسیقی بر علمی که موضوع آن تألیف نغمه‌ها و الحان است از آن جهت بوده است که مثال، درین علم آشکارتر است.»[۸]

سپس از قول علمای نجوم، حتی سعدونحس کواکب را نیز در نسبتِ موسیقائی آنها می‌دانند. و چنانکه ملاحظه می‌شود، «موسیقی» در اصطلاح اخوان الصفا هر نوع بحث از نسبت‌هاست در هر حوزه‌ای از حوزه‌های وجود که باشد و محدود به مطالعهٔ نسبتِ نغمه‌ها و الحان نیست و ازین چشم‌انداز سخن ایشان یادآور گفتاری است که از گوته، جای دیگر، نقل کردیم که گفت: من معماری را موسیقی منجمد می‌خوانم.[۹]

رسالهٔ پنجم بخش ریاضی، که رسالهٔ موسیقی است با بحثی در باب مفهوم موسیقی از دیدگاه اخوان الصفا آغاز می‌شود و اینکه غرض ازین رساله تعلیم غنا نیست بلکه غرض از آن «معرفت نسبت‌ها و کیفیت تألیف» است که بی این دو، در هیچ صناعتی، مهارت بدست نمی‌توان آورد. سپس به تقسیم بندی انواع نغمه‌ها می‌پردازد و اینکه حکیمان کهن برای هر یک از نیازهای جسمی و روحی انسان لحنی ویژه پرداخته بوده‌اند: لحن‌هایی که مایهٔ «حزن» است و لحن‌هایی که «دلیری» می‌آورد. و لحن‌هایی که در بیمارستانها، سحرگاه می‌نواخته‌اند و مایهٔ شفای بسیاری از بیماری‌ها بوده است و درهمین جا ازلحن‌هایی سخن می‌گویند که کاربُردِ آنها هنگام کارهای دشوار و سنگین و صناعت‌های رنج‌آور بوده است و باربران و بنّایان و مَلاّحان و صاحبان کشتی‌ها از آنها سود می‌جسته‌اند تا رنج تن و تعب نفس را ازایشان دور کند[۱۰] و دایرهٔ نفوذ و

---

۸) همانجا، ۱/ ۲۵۵.

9) John Bartlett, op.cit, P. 478.

۱۰) رسائل اخوان الصفا ۱/ ۱۸۷. یکی از فلاسفهٔ آغاز قرن پنجم هجری و از معاصران اخوان الصفا، به ←

قلمروِ تاثیر موسیقی را از مرزهای زندگی انسان فراتر برده و در حیات جانوران موردِ بررسی قرار می‌دهند که چه گونه «اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب» سپس در فصلی خاص به تأثیر موسیقی دو احوال ملل می‌پردازند و اینکه هر قومی موسیقی خاص خود را دارد که دیگران از آن نمی‌توانند لذت ببرند، حتی در میان یک قوم بعضی از نوعی موسیقی لذت می‌برند و بعضی از نوعی دیگر و تاآنجا این تفاوت‌ها پیش می‌رود که یک انسان در یک وقت از یک نوعِ موسیقی لذت می‌برد و در وقتی دیگر از نوعی دیگر.

اخوان الصفا نیز فصلی ویژهٔ روابط عروض و موسیقی دارند که به اختصار از مقایسهٔ این دو فن در آن سخن رفته است: غنا مرکب است از الحان و لحن مرکب است از نغمه‌ها و نغمه مرکب است از نقرات و ایقاعات که اصل همهٔ آنها حرکت و سکون است همچنان که شعرها نیز مرکب‌اند از مصراعها و مصراعها مرکب‌اند از مفاعیل و مفاعیل مرکب‌اند از اسباب و اوتاد و فواصل و اصل همهٔ آنها ازحروف ساکن و متحرک است. در اینجا یادآور می‌شوند که ما این مطلب را «در کتاب عروض» بیان کرده‌ایم امّا تا آنجا که من جستجو کرده‌ام در رسائل اخوان



نام محمدبن علی هندی، درباب علّتِ التذاذِ انسان ازموسیقی، مطلبی دارد که نقل آن بسیار بجاست. در پاسخ اینکه علّتِ ایجاد کنندهٔ این الحان چیست؟ می‌گوید: یکی از علل آن هیئت شعریِ نهفته در ذات انسان است که از آغاز خلقت در او به ودیعت نهاده شده است و علّتِ دیگر فطرتِ حیوانی که به هنگام شادی و خوشی ایجاد صوت می‌کند و یکی دیگر از علل آن این است که انسان دوست دارد که در دنبال رنج از راحت برخوردار شود و بهنگام کار احساس رنج نکند زیرا این ترنّمات، بهنگام کار، انسان را از رنج غافل می‌کند تا زمانِ کار را احساس نکند. وی پس از این بحث می‌گوید: در موردِ بعضی از جانوران نیز، گمان می‌رود که ترنّم همین تأثیرات را دارد. (**جمل الفلسفه**، محمدبن علی بن عبدالله الهندی، ۱۷ــ ۱۶ چاپ عکسی فؤاد سزگین).

کتابی ویژهٔ عروض موجود نیست.[11] در بحثی که در همین فصل به قوانین عروض پرداخته‌اند از تشابه آن با موسیقی چنین سخن گفته‌اند:

عروض، میزان شعر است که از رهگذر آن شعر مستوی را از منزحف می‌توان باز شناخت و در اشعار عرب از هشت مقطع تشکیل می‌شود که عبارتند از فعولن مفاعیل[12] متفاعلن مستفعلن، فاعِ لا تن، فاعلن، مفعولات، و مفاعلتن و این هشت مقطع مرکّب‌اند از سه اصل که عبارتند از: سبب، وَتد و فاصله و در دنبال این بحث غنای عربی را نیز در دایرهٔ هشت نوع، که عبارتند از ثقیل اوّل، خفیف اوّل، ثقیل ثانی، خفیف ثانی، رمل، خفیفِ رمل، هزج و خفیف هزج، حصر می‌کنند و در اینجا بحثی دراز دامن در باب نسبت‌های عددی حاکم بر اجزاء کائنات را دوباره مطرح می‌کنند و سپس بحث را به صنعت کلام و حوزهٔ بلاغت می‌کشانند که: یکی از مصنوعات متقن و استوار صنعت کلام و اقاویل است و استواری را نتیجهٔ بلاغت و بلاغت را نتیجهٔ فصاحت و فصاحت را حاصل موزون و مقفی بودن می‌دانند و در میان شعرهای موزون نوع غیر منزحف را خوشتر می‌دانند و می‌گویند: شعری غیر منزحف است که میان متحرک‌ها و ساکن‌ها، در آن نسبتی خاص برقرار باشد و از بحر طویل و مدید و بسیط یاد می‌کنند که هر کدام از هشت مقطع تشکیل شده‌اند و نتیجه می‌گیرند که استوارترین مصنوعات، آنها هستند که در تألیف اجزاء آنها «نسبتِ افضل» رعایت شده باشد[13] و سپس نسبت فاضل را بدینگونه بیان می‌دارند: نسبت مثل، و نسبتِ مثل و نصف، و نسبتِ مثل و ثلث، و نسبتِ مثل و ربع و نسبتِ مثل و ثمن» و بعد همین نسبت‌ها را در پیکر

---

۱۱) همانجا، ۱۹۷/۱.
۱۲) کذا و ظاهراً صحیح آن مفاعیلن است.
۱۳) همانجا، ۲۱۹/۱.

انسان بررسی می‌کنند[۱۴] و نیز در نظام کائنات و افلاک و کواکب[۱۵] و جای دیگری سیم‌های ساز را به همین نسبت‌ها مورد بررسی قرار می‌دهند.[۱۶]

بنابر محاسبهٔ اخوان الصفا، «نسبتِ مربّع» در جهانِ کون و فساد، چشم‌گیرترین نسبت‌هاست چه در قلمروِ تضاد و چه در قلمرو تشابه‌ها.[۱۷]

قبل از اخوان‌الصفا، یعقوب‌بن اسحاق کِنْدی (متوفی حدود ۲۶۰ هـ. ق) از فلاسفهٔ اسلامی شعر را به «قولِ عددی» تعریف کرده است و بجای کلمهٔ شعر، «قولِ عددی» را استعمال می‌کند و منظور او ازین کارْبُرد نشان دادن نقش موسیقی در ساختِ شعر است[۱۸] و شبیه گفتارِ یاکوبسون و رنه ولک است در بابِ زمانِ زبانِ شعر که زمانِ انتظار است، یعنی انتظار نسبت‌های عددی[۱۹]

---

۱۴) همانجا، ۱/۲۲۲.　۱۵) همانجا، ۱/۲۲۵.　۱۶) همانجا، ۱/۲۱٤.

۱۷) همانجا، ۱/۲۲۹.

۱۸) رسالة الکِنْدی فی خُبْرِ صناعةِ التألیف، مقدمه و تفسیر و تحقیق از یوسف شوقی، مصر، ۱۹۶۹ مطبوعات دارالکتب، ۱۱۲

19) V.Erlich, *Russian Formalism*, P.213 and R.Wellek and A.Warren. *Theory of Literature*, P.171.

داند از جان مردِ موسیقی شناس
لحن موسیقیِّ خلقت را سپاس
فریدالدّین عطّار

۳

ابن سینا و موسیقیِ شعر

در تمدن اسلامی، بویژه از رهگذر جستجوهای فلاسفه و موسیقی دانان ایرانی، رسالات وکتب بسیاری، در باب علم موسیقی، که یکی از بخشهای علوم ریاضی به شمار می‌رفته است، نوشته شده است. از عصر بنی موسی آثار توجه به موسیقی را در تألیفات فلاسفهٔ اسلامی، می‌توان ملاحظه کرد فارابی در آغاز قرن چهارم موفق به تألیف یکی از بزرگترین کتابهای این فن شد[۱] و پس از فارابی بخش موسیقی رسائل اخوان الصفا می‌تواند از مهمترین تألیفات فلاسفهٔ اسلامی در موسیقی به شمار آید[۲] و شاید بتوان گفت که ابن‌سینا بهترین اثر را درین زمینه بوجود آورده است.اهمیت جوامع علم الموسیقی ابن‌سینا، علاوه بر نظم علمی و حسن تألیف مطالب، در بعضی نکته سنجیها ومطالبی است که او بدانها

---

۱) الموسیقی الکبیر، مراجعه شود به فصل فارابی و موسیقی شعر.
۲) رسائل اخوان الصفا، ۱/ ۲٤۰— ۱۸۳ و مراجعه شود به فصل از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر.

پرداخته است و مؤلفان قبل از او، حتی فارابی که وسیع‌ترین تألیف را در این زمینه بوجود آورده است، از آن غافل بوده‌اند.

در این یادداشت به جوانبِ کُلی اثر ابن‌سینا، که از حوزهٔ اطلاع و آشناییِ بنده خارج است کاری ندارم. در اینجا می‌خواهم به چند نکتهٔ مهم، که از خلال جوامع علم الموسیقی شفا بدان رسیده‌ام، بپردازم. بحث دربابِ مقام بوعلی درعلم‌موسیقی، کاری است که دیگران بدان پرداخته‌اند و باز هم باید بپردازند منظور من درین یادداشت فقط و فقط پرداختن به بررسی آراء اوست در حوزهٔ شعر و موسیقی شعر از خلال جوامع علم الموسیقی.

ابن سینا، در باب شعر، آراء دیگری نیز عرضه کرده است که می‌توان تفصیل آنها را در فن شعر شفا[3] و گاه در خلال فن خطابهٔ شفا[4] یافت امّا قابل یادآوری است که در آن دو کتاب، بیشتر تلخیص کنندهٔ دو اثر بسیار معروفِ ارسطو است بنام بوطیقا (فن شعر Poetics) و رطوریقا (فن خطابه Rhetoric) که قبل از او نیز،بسیاری از شارحان و مترجمان آثار ارسطو بدان پرداخته بوده‌اند و پس از او نیز همهٔ فلاسفه و علمای بلاغت ــ آنها که از دیدگاهی فلسفی به شعر و بلاغت نگریسته‌اند ــ بگونه‌ای با این دو اثر ارسطو سروکار داشته‌اند و هر کس رسالهٔ کوچکی هم در منطق نوشته، به نوعی، درباب صناعات خمس، مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر این دو کتاب بوده است. ابن‌سینا در پایانِ «فن شعر» خویش می‌گوید:

---

۳) الشفاء، المنطق، ۹ــ الشعر، حققه و قدم له الدکتور عبدالرحمن بدوی، القاهره ۱۹۶۶/۱۳۸۶.

٤) الشفاء، المنطق، ۸ ــ الخطابه، حققه الدکتور محمد سلیم سالم، القاهره ۱۹۵٤/۱۳۷۳.

«این بود تلخیص آنچه از کتاب «شعر» معلم اول (=ارسطو) درین بلاد (= ایران و سرزمینهای اسلامی) یافت شد ومقدار قابل ملاحظه ای از آن هنوز باقی است و دور نیست که ما کوشش کنیم و در علمِ «شعرِ مطلق» و علم «شعر به حسب عادت این روزگار» سخنی بیاوریم که دستیابی بدان و تفصیل آن کاری است دشوار[5]» دکتر عبدالرحمن بدوی که متن «فن الشعر» شفا را تصحیح و چاپ کرده است[6]، بخاطر این عبارت، ابن سینا را موردِ انتقاد قرار می‌دهد. می‌گوید: این از آن وعده های سر خرمنی است که وی داده و هرگز بدان عمل نکرده است[7] و ترجیح می‌دهد که منظور ابن سینا از عبارتِ «مقدار قابل ملاحظه ای از آن باقی است» این باشد که مقدار قابل ملاحظه ای از متن بوطیقای ارسطو هنوز باقی است که در ترجمه های رایج میان مسلمانان، آن بخش ها، موجود نیست، نه اینکه منظورش این باشد که از مباحث این فن، هنوز مقدار قابل ملاحظه ای باقی است. بگذریم.

به گواهی کتابشناسی آثار ابن سینا[8] و اطلاعاتی که ابوعبید[9] و دیگران از زندگینامه و آثار او داده اند، وی هرگز کتابی دیگر در باب فن

---

۵) الشفاء، الشعر، ۷۵

۶) دکتور عبدالرحمن بدوی، فن شعر شفا را دوبار منتشر کرده است؛ یکبار ضمیمهٔ ترجمهٔ عربی فن شعر ارسطو، و یکبارهم عیناً در سلسلهٔ اجزای شفا، که به مناسبت هزارهٔ بوعلی در قاهره چاپ شده است.

۷) همانجا، ۳ مقدمه.

۸) قنواتی، جورج شحاته: مؤلّفات ابن سینا، القاهر، ۱۹۵۰ و مهدوی، یحیی: فهرست مصنفات ابن سینا، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۳.

۹) ابن سینا، سرگذشت، تهران، انجمن دوستداران کتاب.

شعر ننوشته و اگر در آثار منطقی دیگرش از قبیل نجات[۱۰] و دانشنامهٔ علائی[۱۱] بحثی در باب شعر کرده است، از حَدِ تلخیص همین آراء مندرج در فن شعر شفا بیرون نرفته است. امّا برای کسی که بخواهد به مجموعهٔ آراء او در باب شعرنظری بیافکند، غفلت از جوامع علم الموسیقی نابخشودنی است و من برانم که این اثر ابن‌سینا، بلحاظ بعضی اشارات و نکته‌ها درباب شعر و موسیقی شعر، مهمترین کاری است که وی درباب شعر انجام داده است زیرا فن شعر شفا، جز تلخیص کورکورانه‌ای از بوطیقای ارسطو نیست[۱۲] و دیگر اشارات بوعلی به شعر، در کتابهای منطقی اش، چیزی جز تلخیص فن شعرِشفا نمی‌تواند به حساب آید.

شاید، به اعتبار تقدم فارابی و نیز مقام والائی که در تاریخ موسیقی دارد، و نیز گسترش دامنهٔ کار او در الموسیقی الکبیر، چنین بنظر آید که جوامع علم الموسیقی ابن‌سینا هم تلخیص آراء او باشد ولی در عمل چنین نیست و بسیاری مباحث در اثر ابن‌سینا وجود دارد که فارابی کوچکترین توجهی به آنها نکرده است.

ابن‌سینا درجوامع علم الموسیقی، ظاهراً به کتاب خاصی، نظر نداشته و از مجموعهٔ دانش موسیقائی خویش ــ که گاه واردِ علم عروض و زمانی

---

۱۰) ابن سینا، النجات، چاپ دانش پژوه، دانشگاه تهران ۱۳٦٤ که در آن، باب شعر وجود ندارد و نیز چاپ مصر، بکوشش محیی الدین الصبری الکردی.

۱۱) ابن‌سینا، منطق دانشنامه، چاپ دکتر معین و سید محمّد مشکوة، تهران، ۱۳۵۳/ ۱۳۳.

۱۲) ابن سینا و بسیاری از فلاسفهٔ اسلامی، بدلیل عدم آشنائی با فرهنگ و ادبیات یونانی، بوطیقا را بدرستی نفهمیده و غالب مباحث آن را، با تصوری غلط، شرح کرده‌اند مانند آنچه درباب طراغودیا (تراژدی) و قومیدیا (کمدی) گفته‌اند.

وارد مباحث مربوط به مخارج حروف می‌شود[۱۳] ـــ بهره‌مند بوده است و به همین دلیل از ارزش و اعتبار این اثر نباید غافل شد.

شاید مهمترین کاری که وی درین اثر انجام داده است کوششی باشد که برای نوعی طبقه بندی بحور عروضی براساس ساختمان کلمات ونظام صامت‌ها و مصوّت‌ها انجام داده است و در آن شیوه‌ای خاص برای طبقه‌بندی اوزان بوجود آورده است و هر کس با تاریخ علم عروض در گذشته و حال آشنایی داشته باشد می‌داند که مهمترین مسألهٔ علم عروض مسألهٔ طبقه‌بندی اوزان است و بیاد ندارم که کسی از قدما یا معاصران ما، به این جنبهٔ کار ابن سینا توجهی خاص کرده باشد. وی تمام فصل پنجم از مقالهٔ پنجم کتاب جوامع علم الموسیقی را به شعر و اوزان آن اختصاص داده است کاری که هیچ یک از مؤلفان موسیقی، تا آنجا که بنده جستجو کرده‌ام، بدان نپرداخته‌اند و در همین فصل است که رابطهٔ عروض و علم موسیقی را با دقیقترین شیوه‌ای مطرح می‌کند.

درست است که علم عروض، در عمل بخشی از علم موسیقی می‌تواند به حساب آید، و درست است که نخستین عالمِ علم عروض و مؤسس این دانش در میان مسلمانان، خلیل بن احمد فراهیدی (۱۰۰ ـــ ۱۷۰ هـ.ق.) خود از استادان علم موسیقی بوده است[۱۴] امّا در طول تاریخ تمدن اسلامی، در میان علمای ادب، بحث از مبانی موسیقائی علم عروض، تا

---

۱۳) درباب اطلاعات زبانشناسی او و مباحثی که در باب زبان و ساختار آواها، مطرح کرده است مراجعه شود به ابن سینا، **مخارج الحروف**، یا **اسباب حدوث الحروف**، دو روایت از متن رساله با مقابله و تصحیح و ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸.

۱۴) ابن خلکان، **وفیات الاعیان**، چاپ دکتر احسان عبّاس ۲/۲۴۴.

آنجا که بیاد دارم رواج نداشته است. و این ابن‌سیناست که بگونه‌ای برجسته و در عین حال استثنائی به تلفیق عروض و موسیقی پرداخته و می‌کوشد نوعی جدید از عروض را بوجود آورد.

جوامع علم الموسیقی ابن‌سینا، که در حقیقت سومین بخش ریاضیاتِ کتاب شفاست، و در عمل خود کتابی است مستقل و حدود ۱۵۰ صفحهٔ قطع وزیری بزرگ را شامل است، دارای شش مقاله است که هر مقاله خود شامل فصولی است و اگر بخواهیم طرح اجمالی و فشرده‌ای از مجموعهٔ مباحث کتاب پیش چشم داشته باشیم، می‌توانیم آن را بدینگونه تلخیص و توصیف کنیم: مقالهٔ اول پس از مقدمه، دارای چهار فصل است که فصل اول آن به تعریف علم موسیقی و اسباب صوت و نیز مسألهٔ حدّت و ثقل در اصوات می‌پردازد (۹ــ۱۴) فصل دوّم در شناختِ ابعاد متفقّه و ابعادِ متنافره است و در آن به فلسفهٔ تألیفِ نغمه‌ها می‌پردازد (۱۴ــ۱۸) در فصل سوّم به بحث از احوال ابعادِ متفقّهٔ باتفاق اول (کبار، اوساط و صغار) می‌پردازد (۲۶ــ۱۸) و فصل چهارم ادامهٔ همان بحث است درباب ابعاد متفقّهٔ به اتفاق ثانی. مقالهٔ دوم کتاب، بعد از مقدمه‌ای که دارد، شامل دو فصل است فصل اوّل درباب ابعادِ لحنی و درین فصل از «نظام ابعاد معتدله» در الحان سخن می‌گوید و اینکه التذاذِ نفس از نغمه‌ها، تنها ازاتفاق نغمه‌ها نیست بلکه از تناسبِ تقطیعِ آنهاست و بحث می‌کند که چه گونه بعضی از اتفاقات نسبت به بعضی دیگر افضل است (۴۶) و فصل دوّم این مقاله ویژهٔ بحث درباب ماهیت و عددِ اجناس است، یعنی قویّه و رخوه و معتدله. در فصل سوّم از اجناس قویه سخن می‌گوید و در فصل چهارم از اجناس ابعادِ لیّنه (۵۹ــ۴۵) مقالهٔ چهارم دو فصل دارد که در فصل نخستین آن به بحث درباب، جماعت group

می‌پردازد و آن را به «مجموعهٔ اَبعادِ لحنی» تعریف می‌کند و بعد جماعت‌ها را به سه نوع تقسیم می‌کند (۶۸ــ۶۳) و در فصل دوّم این مقاله از انتقال (evolution) و درآن از انتقال هابط و انتقال راجع و صورتهای هر کدام بحث می‌کند (۷۵ــ۶۹) و مبانی روانی تأثیرات هر کدام از نغمه‌ها را در انتقال مورد بررسی قرار می‌دهد و در پایان همین فصل می‌گوید: انتقال به نغمه‌های حادّ، حکایت از شمایل خشم (=خَرْد) دارد و انتقال به نغمه‌های ثقیل حکایت از شمایل هوشیاری و حلم و اعتذار. مقالهٔ پنجم نیز دارای پنج فصل است. در فصل اوّلِ این مقاله به بحث در باب نغمه‌ها از دیدگاه ایقاع می‌پردازد و به گفتهٔ خودش به تعلیم علم ایقاع ــ که حاصل آموختن آن «تألیف لحن‌ها»ست، یعنی آهنگ سازی. و ایقاع را بدینگونه تعریف می‌کند: «ایقاع، بعنوانِ ایقاع، برآوردِ زمان نقرات است.» حال اگر این نقرات نغمه‌وَر (=منغمه) باشد، ایقاع، «ایقاع لحنی» خواهد بود ولی اگر نقرات، ایجادِ حروفی کنند که کلام ازآنها حاصل می‌شود، «ایقاع شعری» خواهد بود و آن در عین حال «ایقاع مطلق» است (۸۱) بلحاظ جنبهٔ استتیک الحان و ایقاعات، ابن سینا قانونی را بدینگونه معتبر می‌داند که ما باید بهنگام آگاهی نسبت به الحان و ایقاعات، احساس کنیم که دارای «حُسنِ موقع» اند و این چنین احساسی[ا]فرع بر کیفیت تصور آنهاست در خیال که خود فرع بر کیفیت اجتماعِ آنهاست در خیال، چرا که تألیف وترکیب، به هنگامی لذّت بخش است که میان مؤلفات، اجتماعی وجود داشته باشد و پیداست که این اجتماع، د رحِسّ، امکان‌پذیر نیست. چه گونه چنین امری قابل تصور است و حال آنکه دونغمهٔ پی در پی، در یک آن، قابلِ حِسّ شدن نیست پس تصویر آنها در خیال است که جمع می‌شود، پس نخستین چیزی که ضرورت دارد

اجتماع آنهاست در خیال و پس از این مرحله، حُسنِ اجتماعِ آنهاست در خیال. چون نغمهٔ دوّم، یا نقرهٔ دوّم، در خیال وارد شود (و آن به هنگامی است، که تصویر (=رسم) نغمه یا نقرهٔ نخستین محو شده است) اجتماعی در کار نخواهد بود، پس تأثیر تألیفی یی ندارد. بناگزیر باید چنان باشد که نغمهٔ محسوس، بر نغمهٔ مخیّل (=نغمهٔ پیشین)وارد شود تا به گونهٔ دو محسوس در آیند و به همین دلیل باید طولِ زمانیِ ما بینِ دو نقره دارای حّدِ معیّنی باشد که چون از آن حد در گذرد موجب توهّم انقطاع شود و آنگاه، نغمه یا نقرهٔ دوّم، ظاهر شود، و با نغمه ونقرهٔ پیشین تلاقی نکند. و این محاسبه چیزی است که از آزمون و تجربه بدست می‌آید و با اندیشیدن بدان نتوان رسید. (۸۵)

در همین مقاله و در همین فصل است که به تقسیم‌بندی ساختمان حروف واصواتِ حاصله از آنها می‌پردازد و آنها را به دو مقولهٔ کلی تقسیم می‌کند: ۱) حروف حبسی ۲) حروف تسریبی. بعد توضیح می‌دهد که حروفی مانندباءِ، تاءِ، جیم، دال، طاءِ، قاف، کاف، لام، میم، نون حروف حبسی اند و دیگر حروف مانند سین حروف تسریبی اند. ویژگی حروفِ تسریبی این است که تا بخواهی می‌توانی آنها را بکشی، ولی حروف حبسی چنین نیستند و بیش از زمان مورد نیازشان قابل امتداد نیستند. بعد توضیح می‌دهد که حروف تسریبی را، اگر در اواخر کلمات (=حروف) قرار گیرند یا مقطع بلندی از آنها ساخته شود، به آسانی می توان امتداد داد. و در همین جا می‌گوید کوتاهترین زمان برای حروف تسریبی برابر است با زمانِ حروف حبسی و به همین ملاک سنجش و عیار زمان شنیدن‌حروف را زمان‌حبسی قرار می‌دهد (۸۶) در فصل دوّم این‌مقاله به بحث‌در بابِ ایقاعِ بلسان و محاکاتِ آن

سخن می‌گوید.

در اینجا به چند نکتهٔ بسیار مهم درباب مبحث اوزانی که به اوزان نامطبوع و مطبوع نامیده می‌شود می‌پردازد البته او تصریحی به این دو اصطلاح ندارد ولی می‌گوید: «ایقاع به نقر، گاه ممکن است به زبان هم حکایت شود... و بسیاری از چیزهایی که در نقر، موزون‌اند در لفظ. موزون نمی‌نمایند به علت افزونیِ حرکات و بسیاری از آنها که در لفظ موزون‌اند باعتبار نقر موزون نیستند به علّتِ افزونیِ سکون‌ها و بدینگونه چیزی که موزون است ناموزون جلوه می‌کند. پس چیزهایی هست که در نقر مطبوع است و چیزهایی هم هست که در لفظ مطبوع است. بعد نتیجه می‌گیرد: هر چه در لفظ مطبوع است در نَقر نیز مطبوع است ولی عکس این قضیه صادق نیست. با اینهمه می‌گوید: «هر مطبوعی موزون است ولی هر موزونی مطبوع نیست» (۹۲) و این درس بزرگی است برای بعضی از شاعران که تصور می‌کنند، همینکه نظامی ازعروض بر شعرشان حاکم شد، کار تمام است.

در دنبال همین بحث، به یک اصل دیگر در مسألهٔ اوزانِ شعری می‌پردازد و از نقشِ عادت در مطبوع بودن و نامطبوع بودنِ اوزان شعری سخن می‌گوید: «و بدان که در جعل الحان و ایقاعات و اوزانِ شعری و مطبوع و نامطبوع بودن آنها، عادت را تأثیری نیرومند است... و تو می‌دانی که چون شعر پارسی را بر بسیاری از اوزان عربی بسرایند، با همه موزونی که دارد، گاه هست که ذهن تأثیری از آنها نمی‌پذیرد با اینکه شرایط وزن در آنها موجود است سبب این کار چیزی جز عادت نیست[۱۵] پس بسیاری

۱۵) عبید زاکانی گوید: «الناموزون: شعر عربی» کلیات عبید، چاپ پرویز اتابکی، ۳۲۷.

از چیزهایی که در نقر[۱۶] و لفظ موزون است ممکن است بعلتِ خوگر شدن به چیزی جز آن، مجهول بماند(۹۲).

در دنبال این بحث، ایقاع را به دو نوع: مُوَصَّل (=هزج در اصطلاح اهل موسیقی، ایقاعی که نقرات آن در ازمنهٔ متوالی قرار دارد.) و مفصّل (خلاف مُوَصَّل) تقسیم می‌کند و در اینجا نکتهٔ بسیار مهمی را در باب اوزان خسروانیها متذکر می‌شود و قبلاً یادآوری می‌کند که بسیاری از مردم (ظاهراً کسانی که با عروض عرب خوگر شده‌اند.) الحان مُوَصَّل، یعنی وزنِ خسروانیها را وزن نمی‌دانند و این گفتهٔ او سخن بسیاری از ادیبان دورهٔ اسلامی را به یاد می‌آورد که می‌گفتند: وزنِ شعرهای ایرانی، وزنِ حقیقی نیست بلکه وزن مجازی است و بعضی هم آن را اصلاً موزون نمی‌دانستند و می‌گفتند ایرانی ها چیزی ناموزون را بر چیزی موزون (=آهنگ) استوار می‌کنند[۱۷]. اینک عین گفتار او در باب اوزان خسروانیها: «همهٔ لحن های کهن ــ خسروانی و فارسی ــ بر ایقاع های مُوَصَّل استوار است چرا که در این نوع ایقاع ها حالت استواءِ او تعدیل حال نفس وجود دارد و به دلیل این که مُوَصَّل، اصلِ هر ایقاعِ مفصَّلی است که در آن «طی» (=نوعی زحاف موسیقائی) وارد شده باشد. و چون لحنی بر ایقاع مُوَصَّل استوار شود، آن لحن می‌تواند شاملِ همهٔ ایقاعات مفصَّل باشد، بنابر این اصل که آنها تغییراتی در اصل اند؛ و به همین دلیل ایرانیان (=فرس) را بدان میلی نیست»[۱۸].

---

۱۶) متن: نقداً بود که به نقراً اصلاح و ترجمه شد.

۱۷) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ۱۳۸ و مراجعه شود به صفحات ٤۹ــ٤۸ کتاب حاضر.

۱۸) متن چنین است ۹۸ سطر ۲: «فلهذا السبب ما وقع الیه المیل من الفرس» در صورتی که بر طبق توضیح خودش در باب ساختار خسروانیها باید « وقع الیه» باشد نه «ماوقع الیه» یعنی ایرانیان را بدان میل است.

فصل سوّم این مقاله درباب انواع ایقاعِ موصَّل و مفصّل است که بر حسب ازمنه چهار نوع‌اند: خفیف، ثقیل خفیف، ثقیل و خفیف ثقیل. (۱۱۲ــ ۹۹) فصل چهارم در باب ایقاعهای رباعی و خماسی و سداسی است (۱۲۲ــ ۱۱۲).

فصل پنجمِ از مقالهٔ پنجم، فصل اساسی کتاب از لحاظ مباحث وزن شعر و کوشش برای تلفیق عروض و موسیقی است و درین فصل است که ابن‌سینا با اصول زبانشناسی و مبانی علمِ موسیقی می‌کوشد که به نوعی اوزانِ عروضی را طبقه‌بندی کند و به دلیل اهمیتی که این فصل دارد، ما تمامی آن را ترجمه می‌کنیم:

بر درگهش ز نادره بحرِ عروض
یکّی امینِ دانا دربان کنم
مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فع
بنیادِ این مبارک بُنیان کنم
ناصر خسرو

۴

شعر و اوزان شعر[۱]

ابن‌سینا و طبقه‌بندی بحور عروضی

شعر، کلامی است مخیّل، ترکیب شده از اقوالی دارای ایقاعاتی که در وزن متّفق و متساوی و متکرر باشند و حروف خواتیمِ آن متشابه باشند.

پس «کلام» جنس نخستین شعر است که شامل خطابه و جَدَل و آنچه بدانها ماند، نیز می‌شود و اینکه گفتیم ترکیب شده «از الفاظی مُخیّل»[۲] فصل میان شعر است و دیگر اقاویل بُرهانی[۳] خواه تصدیقی و خواه تصوری؛ بدانگونه که آن را پیش ازین در صناعتِ دیگری[۴] شناخته‌ای. و اینکه گفتیم «با ایقاعاتی متّفق» برای آن است که شعر را

---

۱) ترجمهٔ فصل پنجم از مقالهٔ پنجم جوامع علم‌الموسیقی شفای ابن‌سینا.

۲) در متن تعریف «الفاظی مخیل» را به کار نبرده است فقط می‌گوید: الشعر کلام مخیل.

۳) در متن: الاقاویل العرفانیه است و نسخه بدل: البرهانیه دارد. در صورتِ صحتِ العرفانیه باید منظور از آن همان مفهوم عام کلمه باشد که شناخت است.

٤) منظورعلم منطق است و باب شعر در صناعات خمس.

از نثر جدا کنیم و قید «متکرّر» را از برای آن آوردیم تا فرقی باشد میان بیت و مصراع و قید «متساوی» برای آن بود که فرقی باشد میان شعر و نظمی که دو لخت آن از دو جزء مختلف[5] تشکیل شده باشد و قیدِ «خواتیم متشابه» را برای آن آوردیم تا فرق باشد میان مقفّی و غیر مقفّی. پس آنچه قافیه‌دار نباشد، از دیدگاه ما، شعر نیست.[6]

بحث درباب شعر، ازآن جهت که کلام است و لفظ است، کار علمای زبان و نحواست و از آن جهت که مخیّل است، بدو اعتبار به منطقیان و علمای خلقی،[7] مرتبط می‌شود و بحث از دیدگاه وزنِ مطلق وعللِ و اسبابِ آن به موسیقی مرتبط است و از دیدگاهِ وزنِ خاص — در هر سرزمینی- به حکم تجربه وِ آزمون، به عروضیان ارتباط دارد و امّا به اعتبار خواتیم، قلمروِ کارِ علمای قافیه است.

تودانی که شعر، کلامی است ترکیب شده از حروف، و مقصود ما از حروف هر چیزی است که بتوان از رهگذر صوت آن را شنود، حتی حرکت ها.

و حروف، همان گونه که در جاهای دیگر دانسته‌ای، یا «صامت» اند یا «مصوّت» و حروف صامت، حروفی هستند که بتوان صوت را بدانها آغاز کرد، و آن حروفی است که در اطرافِ ازمنهٔ نَقَرات[8] قرار دارد. و حروف مصوّت، حروفی است که بعد از حروفِ صامت قرار

۵) گویا منظور شعرهایی از نوع بحر طویل و مستزاد و یا شعرهای دیگر ملل است که ضرورهٔ مصراعها در آنها بلحاظ تعداد افاعیل یکنواخت نیستند.

۶) در اینجا از نظر عام خود، که نظر فلاسفه است و فقط تخییل را ملاک شعر می‌داند، عدول کرده است.

۷) منظور از علمای خلقی ظاهراً فلاسفهٔ اخلاق است.

۸) اطراف ازمنهٔ نقرات، منظور آغاز و انجام مقاطع است.

می‌گیرد تا ازمنه‌ای را که در پی آن قرار دارد پُر کند، بدانگونه که از پیش دانسته‌ای.

و نیز دانسته‌ای که مصوّت‌ها یا کوتاه‌اند، یعنی حرکت‌ها، یا بلنداند یعنی مدّها. و آغاز کردن به مصوّت‌های کوتاه و بلند[۹] امکان‌پذیر نیست.

هر گاه، حروفِ صامت به گونه‌ای در آید که امکان سخن گفتن بدان، با پیوندی طبیعی، حاصل باشد آن را مقطع خوانند و آن عبارت است از حرف صامتی که فاصلهٔ زمانیِ میان آن و یک صامت دیگر را ــ که با نغمه‌ای قابل شنیداری است ــ پُر کند.

اگر این فاصلهٔ زمانی کوتاه باشد، آن را مقطع کوتاه خوانند و آن عبارت است از یک صامت و یک مصوّت کوتاه و اگر بلند باشد مقطع بلند (= کشیده، ممدود) خوانده می‌شود و آن عبارت است از یک صامت و یک مصوّت بلند. و یا آنچه در فاصلهٔ زمانی گردش کوتاه‌ترین زمان است و آن عبارت است از یک صامت و یک مصوّت کوتاه و یک صامت، و این‌ها را تو از پیش دانسته‌ای.

مقطع بلند (= کشیده، ممدود) را عروضیان «سَبَب» می‌خوانند و چون مقطع کوتاه با کشیده همراه شود آن را «وَتَد» می‌نامند.

اکنون گوییم: از آنجا که شعر کلامی است پیوسته، باید ازجنس ایقاعی باشد که همواره در استمرار است، بی‌آنکه به وقفه‌هایی که زمان در آن به درازا کشد، نیازی باشد. پس باید از «زمانهای خفیف» و «زمانهای ثقیل خفیف» باشد. امّا زمانهایی که جز اینهاست، یعنی: «زمانهایِ ثقیل» و «زمانهایِ خفیفِ ثقیل»[۱۰] نیازمند آن است که متکلم از

---

۹) متن محدود است که ظاهراً غلط مطبعی است و تصحیف ممدود است.

۱۰) زمان خفیف مانندت و زمان ثقیل خفیف مانند تن و زمان ثقیل مانند: تارن که گرچه ←

سخن باز ایستد و خاموش بماند تا حرف، زمانِ لازمِ خویش را به کمال رساند و این چیزی است خلافِ کلامِ معتاد.

پس بدینگونه، شعر، ترکیب می‌شود از حروفی که فاصله می‌شود میان آن‌ها ازمنه‌ای که حاجت به منقطع شدنِ صوت در آنها نباشد. و ما اکنون در متحرک و ساکن بودن آن حروف سخنی نداریم. و تودانی که چون دو ساکن جمع شوند، دوّمی بهنگامِ تلفظ، یا در حکم محذوف است یا در حکمِ متحرک [11] و تو پیش از این از آموختن اینها فراغت حاصل کرده‌ای و سخن ما در حرفی است که تلفظ و حکایت می‌شود و در آن «ثقل زمان» مراعات می‌گردد.

و چون تألیف شعر بدینگونه باشد، پس ترکیب آن یا از «خفیف‌ها» است یا از «ثقیلِ خفیف»ها و یا از «تضعیف ثقیل»ها که میان حروف متوالی به همان نسبتِ یاد شده تکرار می‌شود بنابر آنکه ایقاعِ اصل، در ثقیل‌ها تخیّل شود و در ذهن مجسّم گردد. پس شعرهایی که از دورهای خفیف منظوم شده باشد بحال خود باز می‌گردد مانند:

مستفعلن مستفعلن

مفاعلتن مفاعلتن

یا از تکرار «ثقیل‌های مضاعف»، مانند:

مفاعلا تن مفاعلا تن

و مثل: فاعلن فاعلن

→ در عربی مکروه است ولی ممکن است (صفحهٔ ۸۸ دیده شود) و زمان خفیف ثقیل مانند تان.

۱۱) متن: «محرّف» و ما نسخه بدل را که «متحرک» بود، انتخاب و ترجمه کردیم که با عبارت سازگارتر بود.

و امثال آنها که همه شعر است.

امّا مسألهٔ کوتاهی و بلندی یک بیت، آن امری است که موکول به حُسنِ اختیار است و به عادات مردم سرزمینها باز می‌گردد. چرا که تطویل بیش از حد، بویژه در شعرهای مقفی، سبب می‌شود که ذهن خاصیّت عددِ هر واحدی از ارکان ـــ یعنی ابیات ـــ را از یاد ببرد و نقشِ قافیه و حرف روی [12] را به‌فراموشی سپارد.

پس با توجه به آنچه پیش از این یاد کردیم، بدان که اگر گوینده با تکلّف شعری بنظم آورد و معدل وزن آن را بجای مقاطعی که ساقط می‌شود، [13] بر سکته‌ها قرار دهد، این کار او نیز موزون خواهد بود اما از آن دست وزنهایی که درآن از عادت کلام انحراف حاصل شده است و هر چه این خصوصیت در آن بیشتر باشد وزن شعر ثقیل‌تر خواهد بود و هر چه کمترباشد خفیف‌تر.

و تو در میان بحرهای عروضی دو بحر را از این دست می‌یابی که وزن آنها برسکته است و آن دو بحر، تغییراتی هستند که در دو بحر دیگر روی داده است و علمای عروض هر کدام از آن دو بحر را بابی جداگانه، بیرون از بحور عروضی دیگر، به حساب می‌آورند. و تغییراتی، در بعضی بحور، می‌بینی که بخاطر اغراضی خاص که داشته‌اند، آن تغییرات را ایجاد کرده‌اند و هیچ ضرورتی برای این کار وجود نداشته است.

امّا مثال بحری که یاد کردیم، و نمونهٔ آنچه از سکته انتظام یافته، بحری است که آن را مدید می‌خوانند مانند سخن شاعر:

---

۱۲) متن: الدوی .

۱۳) در نسخه بدل اکسفورد: بجای بدل مقاطع تسقط دارد: تدل علی طبع.

یال بکر انشروا لی کلیبا
یال بکر این این الفرار

بروزن: فاعلا تن فاعلن فاعلا تن

که اصل آن فاعلا تن فاعلا تن فاعلن است و نیازمند آن است که باندازهٔ زمانِ «تنِ» محذوف، سکوت شود؛ تا وزن پیدا کند. و اگر شتاب کنیم و پیوسته خوانده شود، کلام در ذات خود موزون نخواهد بود و به همین دلیل آنگاه مطبوع خواهد شد که به جای «نون» در «فاعلنِ» نخستین، حرفی از حروف «مدّ» و «لین» و حرفی از حروف تسریبی قرار گیرد و اگر از حروف حبسی [۱۴] باشد، صورتِ شنیداریِ بیت مختل خواهد شد و تو پیش ازین، اقسامِ این حروف را باز شناخته ای.

اینک بازگردیم به اجزاء شعر. و نخستین چیز در آن، همان است که به عنوان مقطع ممدود و مقصور[۱۵] آن را شناختی، و به نام «أَرْجُلِ بیت» خوانده می‌شود و ـورِ مرکب آن «قاعدهٔ بیت» نام دارد. ومصراع نصف بیت است و بیت رکن نامیده می‌شود. و کوتاهترین چیزی که ممکن است قاعده قرار گیرد عبارت است از «ثنائی خفیف» امّا ثنائیِ خفیف اگر تکرار شود از «مطویُ الثالثِ خماسی» جدا نخواهد بود و اگر با غیر از آن ترکیب شود با «ثلا ثی

---

۱۴) حروف تسریبی و حروف حبسی: حروف حبسی حروفی است که به هنگام ادای آنها مخرج حرف بسته می‌شود مانند باء، تاء ، جیم، دال، طا، قاف و کاف، لام، میم و نون و سایر حروف به گونهٔ تسریب(=جاری وروان) ادا می‌شوند و آنها حروفی هستند که هر قدر بخواهیم می‌توانیم آنها را بکشیم مانند سین ولی حروف حبسی قابل کشیده شدن نیست مانند کاف (جوامع علم الموسیقی، ۸٦).

۱۵) مقطع مقصور و مقطع ممدود: منظور از مقصور همان حرکت‌ها (هجای کوتاه) و منظور از ممدود همان مدّها (هجای کشیده) است.

خفیف» ترکیب خواهد شد تا بدین صورت باشد:

تنن تننن [-UU- U =.000.00]

و در نتیجه میانِ آنها نسبت متفقه برقرار باشد [درآن صورت] بازگشتِ آن به «مطوی ثالث» از سداسی خواهد بود بدینگونه:

مفاعلتن [- UU- U = .000.00]
یا متفاعلن [- U- UU = .00.000]

پس اگر با «سالم خفیف الرباعی» ترکیب شود، ثقیل خواهد بود بعلّتِ ترادُفِ حرکات، و تواز پیش این نکته را دانسته ای. و اگر با مطوی آن ترکیب شود، و ترکیب آن یا با

فعولن [- - U = .0.00]

باشد تا به صورت:

مفاعلاتن [- - U- U =.0.00.00]

در آید، همانندِ تغییر بعضی از اجناس ثقیله خواهد بود و درست است و اگر با تغییری دیگر ترکیب شود مثل:

فاعلن [- U-= .00.0]

به صورت: تنن تن تنن بر وزن مفاعیلتن [-U--U=.00.0.00] درآید مشابه بعضی تغییراتِ ثقال خواهد بود و درست است و به همین دلیل این ترکیب درست است چرا که از ایقاعی بسیط حکایت می‌کند و اگر حکایت

نکند موزون نخواهد بود و اگر جز با این خفیف ها ترکیب شود، در آن مرکب، نسبتِ مطلوبه وجود نخواهد داشت.

و خفیفِ ثلاثی با دیگر اجناسِ خفیف ترکیب می‌شود و تو از پیش دانسته‌ای که کثرت حرکاتی که در آن وجود دارد، مانع از آن می‌شود که آن را به صورتِ قاعده‌ای بسیط در شعر عرب قرار دهد ولی مانع از آن نیست که در غیر شعر عرب وجود داشته باشد اگر چند استعمالِ آن مشابه با شعر عرب نباشد و آن بدینگونه است:

فعلن فعلن [- UU - UU =.OOO.OOO]

پس ترکیب آن با خفیف ثنائی است و پیش از این در باب آن سخن رفته است.

امّا با خفیفِ رباعی، اگر سالم گرفته شود ثقیل خواهد بود و همچنین اگر «طی» بخاطر کثرت حرکات، در آن اندک باشد باز هم ثقیل خواهد بود به دلیل آنچه از پیش دانسته‌ای.

و تو می‌دانی که خماسی مناسبِ ثلاثی نیست و لیکن سداسی اگر چند به لحاظ کمیّتِ مطلوب با آن تناسب دارد امّا با ثلاثی و خماسی ملایمت ندارد. و از دیگرِ انواع، مواردی توان یافت که با کیفیتِ آن، شرطِ کمیّت نیز همراه باشد.پس اینک باز گردیم به خفیف رباعی و آن در اشعار عرب قاعده قرار نمی‌گیرد. اگر چه در ترکیب ایقاع، ممکن است در شعر عرب دیده شود، ولی در اشعار ملل دیگر قاعده قرار می‌گیرد به ویژه اگر یک دور آن سالم باشد و یک دورِ آن مطوی. امّا نوع مطوی آن عبارت است از:

یا فعولن [- - U = . O . OO]

و یا فاعلن [- U - = . OO . O]

و هر یک ازین‌ها می‌تواند قاعده از برای تکریر قرار گیرد— اگر چند این کار در «فاعلن» غریب یا نادرست — یا جزء قاعدهٔ مرکبه، چرا که «فعولن» هر گاه با «مفاعلن» از خماسی مقارن شود به عنوان اصل مقبول نخواهد بود چرا که بر کیفیتِ مطلوب نیست و همچنین «مفتعلن» و نیز «فاعلتن» و نیز «مفعولن» اگر چند بعضی ازینها، گاه، بعنوانِ تغییر اصل، با آن مقارن می‌گردد، پس بدینگونه، ترکیب رباعی و خماسی، به شیوه‌ای که رجوع آن به وزن باشد، ممکن نیست.

امّا اگر با سُداسی یی، که مطویّ به دو طَیّ باشد، ترکیب شود، و بر «مفاعیلن» ترکیب یابد و بروزنی مانند:

فعولن　مفاعیلن　فعولن　مفاعیلن

[. O . O . OO . O . OO　. O . O . OO . O . OO]
– – – U – – U　– – – U – – U

انتظام یابد باز گشتِ آن به:

فعولن فعولن فاعلن فاعلن فع فع

[. O . O　. OO . O　. OO . O　. O . OO . O . OO]
– –　– U –　– U –　– – U　– – U

خواهد بود چرا که اگر «فعولن» در آخر قرار گیرد شرطِ کیفیت را ادا نکرده است. و اگر با مستفعلن ترکیب شود و بر آن مقدم قرار گیرد، به صورتِ «فعولن مستفعلن» شرطِ کیفیت را ادا نکرده است و اگر مؤخر بر آن قرار گیرد به صورتِ:

مستفعلن　　فعولن　　مستفعلن　　فعولن

[.O.OO .OO.O.O .O.OO .OO.O.O]
[– – U　– U – –　– – U　– U – –]

این کار تضعیف (= مکرر کردن) بعضی از ثلاثیاتِ ثقیل است با تضمین فاصله و به همین دلیل، نَفْس، متمایل به تحریک «نون» در «فعولنِ» نخستین می‌شود و این به دلیل آن است که این تغییر است و به دلیل این که اصل است و این وزن را حسنِ قبولی است، زیرا اگر چند از محاکات دوری از ثقیل‌ها ترکیب یافته است امّا، نزدیک می‌شود به آن نسبتی که در باب کیفیت مذکور افتاد چرا که منحّل به

تن تن تنن تنن تن　　تن تن تنن تنن تن

[.O.OO.OO.O.O .O.OO.OO .O.O]
[– – U – U – –　– – U　– U – –]

می‌شود و ما در آن تکریر متشابهات را می‌یابیم اگر چه بعضی از آنها سه بار تکرار شده است و این کار محتمل است در موردی که کوتاه باشد و با اینکه زیاده‌ای بر جای می‌نهد امّا از برای فاصله، یعنی «تنِ» آخرین. و نوعِ مطبوعِ آن در صورتی است که این زیاده ترک شود و مورد غفلت قرار گیرد.

امّا با «مفعولن» کیفیت را ادا نمی‌کند و همچنین با «مفاعلتن» و با «متفاعلن» و این چیزی است که ما در «فعولن» می‌گوییم.

و امّا عکس آن که عبارت است از:

فاعلن　[– U – = .OO.O]

با فاعلتن　[– U U – = .OOO.O]

و فَعِلاتن [- - U U = . O . O O O]

و با مفاعلن [- U - U = . O O . O O]

و مفعولن [- - - = . O . O . O]

کیفیت را ادا نمی‌کند و همچنین

با مستفعلن [- U - - = . O O . O . O]

در صورتی که مقدم بر مستفعلن قرار گیرد و مؤخر بر آن، به صورت:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

[. O O . O . O O . O . O   . O O . O   . O O . O . O]
- U -   - - U - -   - U -   - U - -

که شرط کیفیت و کمیت را ادا می‌کند؛ از لحاظ کمیّت بدلیل اینکه بر نسبتِ «مثل» و «ثلث» استوار است و به لحاظ کیفیت از آن روی که بازگشتِ آن به:

فع فع فعولن فعولن فاعلن فاعلن

[. O O . O . O O . O   . O . O O   . O . O O   . O   . O]
- U -   - U -   - - U   - - U   -   -

است.

امّا با «مفاعیلن» آن دو نسبتِ یاد شده ادا نمی‌گردد و لیکن از آنجا که تغییر مفاعیلن به مفاعلتن طبیعی است (زیرا ساکن کردنِ دومین متحرک از مجموعهٔ متحرکات متوالی بمانند متحرک کردنِ سومین ساکن از مجموعهٔ ساکناتِ متوالی است) و فاعلن مفاعلتن از تضعیفات طبیعی جنس ثقیل

ثلاثی است مقبول واقع گزیده است.

امّا [فاعلن] با

مفعولاتن [- - - - = . O . O . O . O]

بنابر این که تغییر

فاعلتن فع [- - U U - = . O . O O O . O]

است، پس چنان است که گویی گفته است:

فاعلن فاعلتن فع [- - U U - - U - = . O . O O O . O . O O . O]

بنابر اینکه

فاعلا تن فعلا تن [- - U U - - U - = . O . O O O . O . O O . O]

است بنابر اینکه تغییر

فاعلا تن فاعلا تن [- - U - - - U - = . O . O O . O . O . O O . O]

باشد.

و گاه، از برای «فعولن» ترکیب متفق دیگری نیز می‌توان یافت. و گمان بُرده‌اند که فعولن با تخفیف ثلاثی ترکیب می‌شود تا بروزنِ «فعولن فعلن فع فع» باشد و اصل آن:

فعولن فاعلن فع فع [- - - U - - - U = . O . O . O O . O . O . O O]

و آن مفاعیلن مفاعیلن [- - - U - - - U = . O . O . O O . O . O . O O]

است و از جنس بسیط القاعده‌است نه از نوعِ مرکّبِ آن.

و اینک باز می‌گردیم به خماسی، پس می‌گوییم:

اما مفتعلن O . OOO . = - - U U -

با چیز دیگری ترکیب نمی‌شود که ترکیب آن مؤدّیِ به دو نسبتِ [= کمی و کیفی] گردد و همچنین

فعلا تن.

و نیز: مفعولن

و مفاعلن.

استقراءِ نشان می‌دهد که ترکیب ایقاع از خماسی با خماسی و سداسی مردود است حتی با غیر از آن نیز.

پس بازگردیم به سُداسی و آن عبارتست از آنچه مانند اینهاست:

مستفعلن [O . O . OO . = - - U -]

و مفاعیلن [OO . O . O . = U - - -]

و فاعلا تن [O . OO . O . = - U - -]

و مفعولا تن [O . O . O . O . = - - - -]

و متفاعلن [OOO . OO . = U U - U -]

و مفاعلتن [OO . OOO . = U - U U -]

اینها، نیز، بعضی شان با بعضی دیگر قابل ترکیبی، که مؤدّیِ به آن دو نسبت باشد، نیستند. بلکه بیشتر با خفیف های کوتاه قابل ترکیب اند.

بعضی از ترکیب ها ثلا ثی است ــ اگر مؤدّی به نسبت باشد ــ مانند:

فاعلا تن مفاعلن فاعلا تن

[O . OO . O . OO . OO . O . OO . O .]

[- U - - U - U - - U - -]

که منحل می‌شود به:

فاعلن فاعلن فعولن فعولن

[.O.OO .O.OO .OO.O .OO.O]
[– – U – – U – U – – U –]

و افزون بر سه ثقیل می‌نماید.

و از عـوارض وزن، یکی این اسـت که گاه، مُوَصَّل بـاشد و گاه مفصَّل و اینکه پاره‌ای شایسته از آن حذف شود، به ویژه در پایان ایقاع ــ که اگر در مصراع اول باشد آن را ضرب نـامـند و دوّم را عروض. و تمـام را رکن نامند و آنچه از ارکان ترکیب شده باشد شعر نامیده می‌شود.

و گاه باشد که شعر فـراهم آمده از قواعدی بسیط است و آن بهتر است و گاه باشد که از قواعد مرکبه فراهم آمده است و گاه هست که قاعدهٔ آن همان مصراع است، چنانکه در مثال مربوط به ترکیب ثلا ثی بود.

و تو ابدال را می‌شنـاسی، هنگامی که تفصیلات را شناختی و تلصیقات را و اصنافِ طیّ را و جـز آن را. بعضی از آنـها به طبـع نزدیک‌تـراند و بعضی دورتر و به همه اینها برای تو اشارت رفت.

و تو می‌دانی که بعضی شعرها مربع اند و بعضی مسدّس و بعضی مثمن و بعضی از آنها بـر عـدد زوج دیـگری است. و تجاوز ازین و رسیـدن به دوازده قاعده (= رکن عروضـی) شعر را ثقیـل می‌کند و در زبان عربی از مثمن تجاوز نمی‌کند و همیشـه بر عدد زوج استوار است زیرا بـیت دارای دو مصراع است، پس چه مصراع زوج باشد و چه فرد، بیت زوج خواهد بود زیرا دو برابر مصراع است.

اینها، در اصول شعر ترا بسنده است و بر تست که این قوانین را گسترش و تفصیل دهی و بشمار در آوری و محاسبه کنی و شاخه ها از آن بدرآوری.

و ما، در اینجا، سخن گفتن از ایقاع را بپایان می‌بریم.»

اینک با اشارهٔ مختصری به مباحث مقالهٔ ششم کتاب، بحث را بپایان می‌بریم. مقالهٔ ششم از دو فصل تشکیل شده است: فصل اول درباب تألیف لحن و فصل دوم درباب الآتِ موسیقی. نکتهٔ قابل یادآوری در فصل دوم که بحث از الآت موسیقی است این است که در شمار الآتِ موسیقی زهی (ذوات الاوتار) از شاهرود و ذوالعنقاء و فجسته نام می‌برد که تصور می‌کنم ضبطِ درست این کلمه خجسته باشد که در بعضی از فرهنگ‌های متأخر از قبیل فرنودسار آن را نام نوایی در موسیقی دانسته‌اند و احتمالاً باید منظور همین آلتِ زهی باشد که بوعلی از آن یاد می‌کند(۱۴۳) به هر حال کلمه‌ای است ایرانی و بسیار مهم که از فرهنگ‌های وسیع زبان فارسی، از قبیل لغت‌نامه شادروان دهخدا نیز فوت شده است.


۴

بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب،
پی‌افکندم از نظم، کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

فردوسی

۱

یکی از عوامل ساخت و صورت
در موسیقیِ شعرِ فردوسی

تعریف کلمهٔ انسجام، آسانتر از تعریف زیبائی نیست. می‌گوییم: این چشم انداز صبح، با لکّه‌های ابر و پرواز کبوتران و تابش خورشید در قطره‌های بارانِ آویخته از برگ، زیباست. هر کس از اعتدال جسمی و روحی برخوردار باشد این حکم را تأیید می‌کند، امّا، هیچ کس نمی‌تواند مرزهای این زیبائی را ترسیم کند. امروز همهٔ مباحث فلسفه به نوعی روی در حل شدن و به تعبیری روی در انحلال دارند جز همین مسأله که زیبایی چیست و معیار آن کدام است؟ شاید هیچ گاه کسی نتواند پاسخی علمی و تعریفی منطقی از این مفهوم ارائه کند. اگر می‌شد که «ابتذال» را تعریف کنیم، تعریفِ «هنر» کاری آسان بود و اگر امکان‌پذیر بود که زشتی را تعریف کَنیم، در شناختِ منطقیِ زیبایی مشکلی باقی نمی‌ماند که تُعْرَفُ الاشیاءُ بِاضدادِها. این حکم، در موردِ انسجام نیز، جریان دارد؛ اگر می‌توانستیم «سستی» و «ابتذال» را

بگونه‌ای تعریف کنیم، در شناختِ انسجام دیگر دشواریی باقی نمی‌ماند؛ امّا، با اینکه تصوّرِ «انسجام» و نقطهٔ مقابل آن «سستی»، بگونه‌ای غریزی و طبیعی، بوسیلهٔ اغلبِ صاحبانِ ذوق، امری است حسّی و قابل ادراک‌وشناخت، با اینهمه، هیچ کس نتوانسته است تعریفی جامع و مانع از آنها عرضه کند. فردوسی بهنگام داوری در باب شعرهای دقیقی، می‌گوید:

چو این نامه افتاد در دستِ من
به ماهی گراینده شد شستِ من
نگه کردم این نظم سست آمدم
بسی بیتِ ناتندرست آمدم [1]

بی گمان برای هنرمند بزرگی چون او، کلماتی مانند «نظم سست» و «بیتِ ناتندرست» که در حقِ سروده‌های دقیقی به کار می برد، نوعی دشنام یا ابراز احساسات خصمانه نسبت به یک رقیبِ هنری نیست، بویژه که در دنبال همین سخن فردوسی از او بعنوان پیشروِ این راه ستایش می‌کند که:

اگرچه نپیوست جز اندکی
ز رزم و ز بزم از هزاران یکی
همو بود گوینده را راهبر
که بنشاند شاهی اَبَر گاه بر [2]

در مطاوی کتبِ تذکره و آثار مربوط به بلاغت، کلماتی از نوعِ استحکام، انسجام، پختگی، جزالت، سلامت، سهل ممتنع و... بسیار دیده می شود؛ امّا کسانی که این کلمات را به کار می برند، بی گمان

۱) شاهنامه، چاپ مسکو، ۱۳٦/۵.   ۲) همانجا

تعریف روشنی از این کلمات ندارند و از عجایب اینکه با همهٔ شیوع و گسترشی که اصطلاح انسجام در آثار اهل ادب و نقد و بلاغت دارد، حتی در دایرهٔ همان تعریف‌های ابتدایی و ناقص چیزی درباب آن نمی‌توان یافت. در حقیقت باید گفت: تلقّیِ قدما از مفهوم انسجام، تحتِ مقولهٔ خاصی تبیین نشده است. در گوشه و کنارِ مباحث مختلف اشاراتی به وجود چنین مفهومی دارند و با کلمات و تعبیرهای گوناگون از آن سخن می‌گویند. محمدبن عمر رادویانی، بهنگام بحث از مفهومِ تلاؤم می‌گوید: «یعنی یک دسته و همواره» و می‌گوید: «چنان کند که میانِ بیت و بیت تفاوت بسیار نبود به عذوبت و صفت. چی اگر بیتی قوی بود و عذب و بیتی سست بود و یا با خلل، زشت آید...»[۳] بعد در فصلی دیگر که ویژهٔ «منافِر» پرداخته، آنرا در مقابل تلاؤم نهاده و به دو گونه تقسیم می‌کند: متنافر بحروف و منافر به معنی. در مورد متنافر به حروف می‌گوید آن است که «حروف از یکدگر گریزان بود و ناساخته. چنان کی بیتی را دُمادُم روایت نتوان کردن و بر زبان، گفتنِ وی، دشخوار بود.»[۴] و رشید وطواط نیز همین سخن را آورده و مثال آنرا درین عبارت نشان می دهد «خواجه توجه تجارت کنی؟»[۵] در موردِ متنافر بمعنی می‌گوید: «چنانک حروفْ سهل بود و خوش، ولیکن بیت از بیت دور بود بمعنی یا مصراع ازمصراع.» وبعد مثالی می آورد ازشعری که‌شاعری درتهنیتِ خانهٔ زرین سلطان محمود گفته است:

خانهٔ زرین پادشاي جهان است
در سخن یک خدای را چی گمان است
قارون گویند گنج داشت نهانی
شاه بلند اختر است و سخت کمان است

---

۳) ترجمان البلاغه، چاپ آتش، ۱۳٤.　　۴) همانجا، ۱۳٤.
۵) حدایق السحر، چاپ اقبال، ضمیمهٔ دیوان رشید، ۷۰۷.

و می‌گوید: «هر مصراعی بتن خویش وزن و معنی دارد، ولیکن مصراع پیشین با مصراع پسین پیوند ندارد به هیچ معنی.»[۶] رشید وطواط در پایان کتاب خویش چند اصطلاح از قبیل «جزالت» و «سلاست» را آورده و هر کدام را در یک کلمه توضیح می دهد: [جزل] «شعری را خوانند که الفاظ او قوی و محکم بود. و سَلِس، شعرِ روان و مطبوع را خوانند» و در موردِ سهل وممتنع می‌گوید: «شعری که آسان نماید امّا مثل آن دشوار توان گفت»[۷] پیداست که درکِ روشنی که قابلِ تعریف باشد، از این کلمات نداشته است و کاربُردِ تعبیراتی از نوعِ «حروف از یکدیگر گریزان بود» و یا «الفاظِ او قوی و محکم بود» یا «روان و مطبوع» یا «آسان نماید امّا مثل آن دشوار توان گفت.» مشکلی را حل نمی‌کند، در حقیقت تبدیل لفظی است به لفظی. اگر سیر تاریخی موضوع را در کتب بدیع و بلاغت تعقیب کنیم می بینیم که تا عصر ما، هیچ کس نخواسته یا نتوانسته است، تعریفی برای اصطلاحاتی از نوعِ «استحکام» یا «قوت» یا «انسجام» بیاورد.[۸] شاید مفصلترین بحث در این باب، بحثی باشد که

---

۶) **ترجمان البلاغه**، ۱۳۵.

۷) **حدایق السحر**، ۷۰۷.

۸) گاهی کهنگی زبان و archaism می تواند بعنوان عاملی از عوامل گریز از ابتذال بشمار آید و یک اثر، فقط و فقط، بخاطر باستانی بودنِ اجزای آن، از نوعی «استحکام» یا «شبه استحکام» برخوردار باشد. داستانِ شمس قیسِ رازی را با آن «خواجه امامْ فقیه» که شعرهای سست و مضحک می‌گفت و همه بر او می خندیدند، در المعجم همه بیاد دارند (۵۹–۴۵٦ چاپ استاد مدرس رضوی) و بی گمان در عصر شمس قیس سستیِ شعرهای این خواجه امام، از نمونه‌های عالی رکاکت و ضعف بوده است که وی آن را در کتاب خویش برای شیرینکاری و خنداندن خوانندگان نقل کرده است. امّا پس از هفت قرن، اکنون که ما آن شعرها را می‌خوانیم آن رکاکت و ضعف را که معاصران او، احساس می‌کرده‌اند، احساس نمی‌کنیم. بیاد دارم که شادروان استاد امیری فیروزکوهی عقیده داشت که «شعرهای آن خواجه امام، تا حد زیادی بهره‌مند از استحکام است. زیرا در دوره‌ای از ←

صاحب انوارالربیع در عنوان انسجام آورده و می‌گوید: «انسجام در لغت جاری بودن است و در اصطلاح آن است که کلام برخوردار باشد از «عذوبت الفاظ» و «سهولت ترکیب» و «حُسنِ سبک» و خالی از «تعقید» و «تکلّف» باشد، چندان که از «فرطِ رِقّت» گویی سَیَلان دارد و بمانند آب جاری است در ریزش خویش؛ سخنی که در آن هیچ یک از صنایع بدیع به تکلّف راه نیافته باشد، مگر آنها که خود بخود آمده‌اند، و نه از سرِ قصد.»[۹] بعد توضیح می دهد که اگر انسجام در نثر واقع شود فقراتِ آن، خود بخود و نه از سَرِ قصد، موزون خواهد بود. و در این باب به نمونه‌هایی از آیات قرآن کریم اشارت می‌کند وفصلی در باب آیاتِ موزون افتادهٔ قرآن می پردازد و آنگاه بازمی‌گردد به توضیحِ انسجام در نظم و می‌گوید: «امّا انسجام در نظم، کاری است که حتی بخشهایی از آن را هم نمی توان به حصر و احصاء درآورد تا چه رسد به استقصای تمام آن»[۱۰] و آنگاه به آوردن نمونه هایی از آن در شعر یک یک شاعران برجستهٔ تاریخ ادبیات عرب از عصر جاهلی تا روزگار خویش (قرن یازدهم هجری) می پردازد که در مجموع، یک دهمِ حجم کل کتاب را از صفحه ۴۲۰ تا ۵۰۰ می‌گیرد و گزینه‌ای است از زیباترین نمونه های شعر عربی در طول قرون و اعصار. از مجموع نمونه هایی که آورده و از توضیحی که در تعریف انسجام نگاشته نیک پیداست که در تلقّیِ او، «انسجام» یعنی مجموعهٔ همهٔ زیبایی های شعر و نثر. امّا انسجام را در معنای محدودتری نیز می توان شناخت و آن هماهنگی اجزای سخن است در

→
تاریخ شعر فارسی سروده شده است که زبان فصیح و استوار بوده است» (نقل به معنی از گفتار آن مرحوم.) ولی حق این است که در سخنان آن خواجه امام، استحکام وجود ندارد، اما در عصر ما archaism و کهنگیِ زبان، مانع درک سستی و رکاکت آنهاست.

۹) انوار الربیع، چاپ سنگی، ۴۲۰.

۱۰)همانجا، ۴۲۴.

ترکیب معنایی یا موسیقایی، و یا در هر دو گونهٔ ترکیب آن.[۱۱] قبل از آنکه به تعریفِ آن، یا به کوشش در راه تعریف آن، بپردازیم به دو نمونه از آثار برجستهٔ قدما، یعنی دو بخش از شاهنامهٔ فردوسی، توجه می‌کنیم: هزار بیتی که دقیقی آنرا سروده است و هزار بیت دیگر که فردوسی در دنبال سخن دقیقی آورده است. بی گمان هر کس این دو هزار بیت را بدقّت بخواند، و به مقایسهٔ آنها بپردازد به فردوسی حق می دهد که ابیات دقیقی را «سست» و «نا تن درست» بشناسد. با همهٔ حرمتی که دقیقی در تاریخ شعر فارسی دارد و با همهٔ مقام پیشکسوتی او در سرودن حماسهٔ ملی ایران و زیبائی ها و ارزشهایی که در سخن او وجود دارد.

بنظر می رسد که «انسجام» و «استحکام» بستگی دارد به میزان برخورداری شعر از موسیقی (بمعنیِ عام کلمهٔ موسیقی در اصطلاح ما) و درین چشم انداز، هرقدر شعر به مفهوم عام موسیقی — که در اصطلاح اخوان الصفا برخورداری از «نظام افضل» است— نزدیک‌تر شود از انسجام و استحکام بیشتری برخوردار خواهد بود. و بسیاری از فلاسفهٔ علم الجمال، کوشیده‌اند مدارِ زیبایی را بر همین اساس استوار کنند و در نتیجه به رابطهٔ هنر و ریاضیات توجه کرده‌اند. در عصر اخیر، فیلسوفِ امریکایی پیرس[۱۲] معیار جمالی aesthetic value را که قدمای یونانی «kalos» می خوانند به همین «انسجام» و «وحدت»[۱۳] و «یکپارچگی»[۱۴] بازگرداند: شئ زیبا، دارای ابعاض و اجزایی است که به عنوان یک کل totality عمل می‌کنند و انسجام harmony از رهگذار

---

۱۱) امروز انسجام را برابر harmony در زبان نقدِ معاصر عرب، فراوان بکار می برند، مراجعه کنید به معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدی وهبه و کامل المهندس/۳۷.

12) Charles Sanders Peirce (1839 - 1914).
13) unity. 14) intgration.

نظمی در روابط اجزای این کل با یکدیگر بوجود می آید.[۱۵]

ما درین جستجو، به یکی از جلوه های موسیقی شعر – که سببِ استحکام و انسجام سروده های فردوسی و در قیاس با فردوسی، ضعفِ سروده های دقیقی است– می پردازیم و آن مسألهٔ برخورداری از غنای قافیه هاست.

قبل از آنکه وارد اصل موضوع شویم یادآوری این نکته ضرورت دارد که در هر مجموعه ای، خواه مادی و خواه معنوی، خواه از محسوسات چشم و خواه از محسوسات گوش و یا دیگر حواس، وقتی انسجام قابل احساس است که میان اجزای آن مجموعه یا کُل، نوعی وحدت و در عین حال تنوّع وجود داشته باشد. این وحدت و تنوع از کوچکترین اجزایِ سخنِ منظوم، که مصراع است، آغاز می شود و تا کُلِّ یک منظومه، ازقبیل داستانِ رستم و اسفندیار یا هفت گنبد نظامی، گسترش می یابد. وحدت، در کلّ قابل ادراک است و تنوع در اجزا. و انسجام، یعنی عاملِ این وحدت و تنوع. در این چشم انداز انسجام چیزی جز مفهوم جدید ساخت structure یا نظام tuxture یا صورت form نیست و قدما نیز به نوعی غریزی این مفاهیم را احساس می‌کرده اند و از شگفتی ها یکی اینکه محمّدبن سلاّم جمحی در طبقات الشعراء خویش می‌گوید: «والشِعرُ یَحتاجُ الیٰ البَناء وَالعَروض وَالقَوافی»، یعنی «شعر نیازمند «ساخت» و عروض و قافیه است»[۱۶] وچنانکه می‌بینیم، ساخت را از عروض و قافیه جدا می‌کند،

---

15)Basin, Y.: *Semantic Philosophy of Art.* P.182.

و در باب ریشه های فیثاغورثی این فکر و انتقال آن به مبانیِ جمال شناسیِ قدّیس اگوستین مراجعه شود به:

Beardsley, M.C.: *Aesthetice.* The University of Alabama Press 1975. P.27.

۱۶)محمدبن سلاّم جمحی، **طبقات فحول الشعراء**، ۵۶؛ و نیز مراجعه شود به دکتور محمود ←

یعنی شعری می‌تواند دارای عروض و قافیه باشد ولی از ساخت برخوردار نباشد یا دو شعر که در یک عروض و قافیه‌اند درجهٔ برخورداری آنها از ساخت، یکسان نخواهد بود و ما در اینجا همین نکته را در مقایسهٔ فردوسی و دقیقی دنبال می‌کنیم که شعرها بلحاظ عروضی و برخورداری از قافیه و ردیف، تقریباً یکسان‌اند ولی بلحاظ «ساخت» زمین تا آسمان با یکدیگر فاصله دارند.

پیش از این، در فصول دیگر، جلوه‌های گوناگونِ موسیقی شعر را، با نمونه‌های متنوع، نشان داده‌ایم و یک جای هم به اجمال از اهمیّت موسیقایی قافیه در استحکام شعر بحث کرده‌ایم، در اینجا کوشش ما متمرکز در ارائهٔ کمالِ ساخت در شعر فردوسی است در مقایسهٔ با دقیقی به همین اعتبار و در این چشم‌انداز. از مجموعهٔ بسیار متنوعِ مفهوم ساخت ما فقط به جلوه‌های موسیقایی آن در قافیه و ردیف می‌پردازیم.

اگر انسجام یا ساخت را توازنِ اجزاء یک کل و تناظرِ عناصر داخلی سازندهٔ آن کُل بدانیم، بناچار، با دو مفهوم «وحدت» و «تنوع» سر و کار داریم. هر چه مفهوم وحدت و تنوّع به حقیقت تنوّع و وحدت نزدیکتر باشد این انسجام دقیقتر است به این دو بیت توجه کنید:

یکی آتش انگیزم اندر جهان
کز آنجا به کیوان رسد دودِ آن

(دقیقی ۱۱۲/۶)

نباشیم گفتند همداستان
که شاهنشه، آن کدخدای جهان...

(همانجا)

→
الربیعی، **نصوصٌ من النقدِ العربی**، که شبیه این سخن را از ابن‌قتیبه و قاضی جرجانی نیز نقل می‌کند.

و به این دو بیت:

بدو گفت جاماسب کای پهلوان
پدرت از جهان تیره دارد روان
بکوه اندرست این زمان با سران
دو دیده پر از آب و لب ناچران

(شاهنامه ۶/ ۱۵۰)

در بیت اولِ دقیقی [جهان/ دودِ آن] و در بیت دوم [همداستان/ جهان] عامل وحدت فقط [«ان»] است ولی در بیت اول فردوسی [پهلوان/ روان] و بیت دوم فردوسی [سران/ ناچران] علاوه بر [«ان»] [«و»] و [«ر»] نیز عامل وحدت‌اند و اگر با الفبای آوانگار، این تفاوت نشان داده شود عامل وحدت، در شعر دقیقی، فقط تکرار [än] است ولی در شعر فردوسی در بیت نخستین تکرار [avän] و در بیت دوم تکرار [arän] بروشنی دیده می‌شود که عامل وحدت و در عین حال تنوع، در شعر فردوسی دو برابر شعر دقیقی است. همین مسألهٔ بظاهر ساده وقتی به صورت بسامدی frequency مورد بررسی قرار گیرد بطور چشم‌گیری تمایز این برخورداری از تنوّع و وحدت را در شعر فردوسی نشان می‌دهد، که یکی از جلوه‌های کمال موسیقی در شعر فردوسی است.

در همین جا یادآوری این نکته بجاست که آنچه قدما بعنوان ایطاء جلی (تکرار قافیه: مَرد/مَرد) یا ایطاء خفی (تکرار قافیه با اندکی تغییر: جانانه/ مردانه) و شایگان (استفاده از الف و نون جمع، بعنوان عامل موسیقایی) از عیوب قافیه برشمرده‌اند به همین اصل جمالشناسی برمی‌گردد، یعنی به مسألهٔ تنوع و وحدت. در تکرار قافیه وحدت هست و تنوّع نیست و در ایطاء خفی وحدت وجود دارد. امّا تنوّع، تنوّع حقیقی نیست، شِبْهِ تنوّع است. بهمین دلیل، مفهومِ دقیق وحدت و تنوّع در آن

تحقق نیافته است[17] و همچنین در شایگان. شاید این نکته نیز قابل ذکر باشد که در شکلِ مثنوی این مسألهٔ «تنوّع» و «وحدت» در ساختار قافیه‌ها، یک جلوهٔ دیگر نیز دارد که اتفاقاً در شعر دقیقی و فردوسی جلوه‌هایی از رعایت و عدم رعایت آن را می‌توان دید: اینکه شاعری همه جا، جهان را با نهان قافیه کند یا جهان را با مهان، اندهان، شاهنشهان این خود یکی از جلوه‌های تنوّع است زیرا در یک متنِ داستانی که مرتّب نُت‌های قافیه تکرار می‌شود و دایرهٔ کلمات در محدودهٔ خاصی بناچار مکرّر است، این تنوّع‌جویی در استفاده از قافیه‌ها خود امری است که به جانبِ موسیقایی و ساختِ شعر یاری می‌رساند و اگر قافیه محدود باشد (مانند اسب/ آذرگشسب) که همه جا فردوسی بناچار این دو کلمه را با هم قافیه می‌کند، یا قافیه‌های محدودی از نوع (بنفش/ کفش/ درفش) باشد، از میزانِ تنوّع در عین وحدت، و عملاً جانب موسیقایی و کمال ساخت شعر، کاسته می‌شود؛ زیرا بر اثر تکرار، خواننده، دیگر احساس تنوّع در عین وحدت نمی‌کند. البته در مواردی، مانند آذرگشسب/ اسب، عذر شاعر پذیرفته است و راهی جز عبور ازین تنگنا برای او وجود ندارد، بحث بر سر مواردی است که این محدودیّت در انتخاب وجود ندارد ولی شاعر خود از تنوّع‌جویی چشم می‌پوشد و با همهٔ آزادییِ که در انتخاب کلمات مختلف برای قافیه دارد، یکی را همواره تکرار می‌کند.

---

۱۷) اینکه قدما، برای جواز هرکدام ازین عیوب فاصله شدن چند بیت را، گاه، ملاک قرار داده‌اند به همین اصل باز می‌گردد که در فاصلهٔ دور، بلحاظ روانشناسی، مفهوم تکرار از بین می‌رود و تصریح دارند که عیب ایطاءِ به میزان تقارب مسافت است **مفتاح العلوم سکاکی** ۲۴۰. «... وچندانک تکرار قافیه بیکدیگر نزدیکتر بود قبحش زیادت بود» **معیار الاشعار**، ورق ۶۳. و شمس قیس فاصلهٔ بیست و سی بیت را، که حد قصیده است ملاکِ جواز می‌داند، **المعجم**، ۲۷۸. و خواجه نصیر در جای دیگر می‌گوید، قدما گفته‌اند: در قطعه و غزل بعد از هفت بیت و در قصاید بعد از چهارده بیت، **معیارالاشعار**، ورق ۷۰. در باب دیگر آراء مراجعه شود به **بدایع الافکار**، کاشفی، چاپ مسکو ۶۱ــ ۱۶۰.

نخست به این قافیه‌ها که از هزار بیت دقیقی و هزار بیتی که فردوسی، پس از نقل هزار بیت دقیقی، سروده توجه کنید. ما فقط به قافیه‌هایی که در آن [«ـان»] مرکز صوتیِ قافیه را تشکیل می‌داده پرداخته‌ایم و بحث در باب دیگر کلمات را به رساله‌ای مفرد، که درین باب باید پرداخت، واگذار می‌کنیم.[۱۸]

الف: قافیه‌های [«ـان»] در شعر دقیقی:

زمان/ چنان ٦٦) مهتران/ نام‌آوران ٦٩) موبدان/ گنبدان ٦٩) سالیان/ میان ٦٩) ایرانیان/ میان ۷۰) جهان/ مهان ۷۱) همداستان/ باستان ۷۱) جهان/ کمان ۷۱) ایرانیان/ میان ۷۲) جهان/ نهان ۷٤) جهان/ شاهنشهان ۷٤) نشان/ گردنکشان ۷٦) بندگان/ فرخندگان ۷۷) اسپهبدان/ موبدان ۷۷) میان/ استخوان ۸۰) اسپهبدان/ موبدان ۸۳) آهرمنان/ اندمان ۸٤) کیان/ میان ۸۵) موبدان/ اسپهبدان ۸٦) ردان/ اسپهبدان ۸۷) جان/ نهان ۸۷) گران/ آهنگران ۸۸) کاویان/ ایرانیان ۸۹) دشمنان/ آهرمنان ۹۰) خستگان/ بستگان ۹۲) خسروان/ جزان ۹۳) جوانان من/ جان من ۹٤) دمان/ گلان ۹۵) دیدبان/ آزادگان ۹۵) همچنان/ سرکشان ۹٦) برگستوان/ خسروان ۹۷) نیزه وران/ بران ۹۸) میان/ کیان ۹۸) جوان/ روان ۱۰۰) ایرانیان/ کاویان ۱۰۱) مردان من/ ترکان من ۱۰۳) بزرگان من/ گزینان من ۱۰٤) پیوستگان/ خستگان ۱۰٤) شه زادگان/ آزادگان ۱۰٦) جهان/ چگان ۱۰٦) جهان/ مهان ۱۰۷) گردان من/ جان من ۱۰۹) تابان من/ جان من ۱۱۱) جهان/

---

۱۸) یکی از علل انتخاب این نوع قافیه‌ها، درین بحث این است که در عصر فردوسی، [«ن»] در آخر این کلمات یا اصلاً تلفظ نمی‌شده یا بصورتی محو تلفظ می‌شده است هم‌اکنون در خراسان کلماتی مانند [نان] و [جان] به صورتِ [no] و [jo] تلفظ می‌شود.

دود آن ۱۱۲) همداستان/ جهان ۱۱۲) میان/ ایرانیان ۱۱۶) ایرانیان/ چینیان ۱۱۷ مکرّر) شهریاران بخواند/ یاران بخواند ۱۲۳) بفرمان شدند/ پنهان شدند ۱۲۳) پهلوان/ جهان ۱۲۳) جهان/ بدگمان ۱۲٤).

ب: قافیه‌های [«ان»] در شعر فردوسی:

روان/ خسروان ۱۳۶) باستان/ راستان ۱۳۶) گمان/ شادمان ۱۳۶) شهریاران‌بدی/ نامداران بدی ۱۳۷) آسان نبود/ درمان نبود ۱۳۷) جهان/ شاهنشهان ۱۳۷) دشمنان/ آهرمنان ۱۳۸) زمان/ دمان ۱۳۸) فرمان کنم/ جان کنم ۱۳۹) سران/ گران ۱۳۹) ژیان آورید/ میان آورید ۱٤۰) یزدان بود/ میدان بود ۱٤۰) بی‌تنان/ افکنان ۱٤٤) آسمان/ ممان ۱٤۵) پشیمان شدم/ درمان شدم ۱٤۶) دژ گنبدان/ دست بدان ۱٤۷) دوان/ پهلوان ۱٤۸) مکرر) موبدان/ بخردان ۱٤۹) پهلوان/ روان ۱۵۰) سران/ ناچران ۱۵۰) جهان/ روان ۱۵۱) جان اوی/ گریان اوی ۱۵۱) آهنگران آورند/ گران آورند ۱۵۱) آهنگران/ گران ۱۵۱) آهنگران/ اندران ۱۵۲) پهلوان/ روان ۱۵٤ مکرّر) کشتگان/ خستگان ۱۵۵) ناتوان/ روان ۱۵۵) جوان/ روان ۱۵۶) جهان/ نهان ۱۵۷) جهان/ مهان ۱۵۷) گریان شدم/ بریان شدم ۱۵۷) گروگان کنیم/ جان کنیم ۱۵۸) گران/ نیزه‌وران ۱۶۰) ساروان/ کاروان ۱۶۰) کمان/ پهلوان ۱۶۱) جان خویش/ فرمان خویش ۱۶۵) جوان آورم/ هفتخوان آورم ۱۶۶) بهاران بود/ شهریاران بود ۱۶۷) خوان/ هفتخوان ۱۶۷) شارستان/ پیکارستان ۱۶۸) آبِ روان/ خیره گردد روان ۱۶۹) ژیان/ میان ۱۷۰) باران گرفت/ سواران گرفت ۱۷۱) دلیران رسید/ شیران رسید ۱۷۲) بدنشان/ کشان ۱۷٤) دُر گران آورند/ چوب گران آورند ۱۷٤) جهان/ نهان ۱۷۵) زمان/ جهان ۱۷۶) بچگان/ چکان ۱۸۲) سران/ کنداوران ۱۸۲) جوان/ روان ۱۸۳) همان/ گمان ۱۸٤) هفتخوان/ بخوان ۱۸۵) جان ما/ پیمان ما

۱۸۶) گران/ نیزه‌وران ۱۸۷) زمان/ آسمان ۱۸۸) کاروان/ ساروان ۱۸۹) شیران کنم/ ایران کنم ۱۹۱) زمان/ گمان ۱۹۱) بران/ گران ۱۹۳) گوهران/ سران ۱۹۳) نامداران خویش/ خنجرگذاران خویش ۱۹۳) کاروان/ ساروان ۱۹۳ مکرر) بازارگان/دینارگان ۱۹٤) بازارگان/ آزادگان ۱۹٤) ایران برم/ دلیران برم ۱۹٤) کاروان/ ساروان ۱۹٤).

از مقایسهٔ بسامدی قافیه‌های [«ـان»] در شعر این دو شاعر به این نتایج می رسیم:

I — فردوسی اصل وحدتِ در عین تنوع را به عنوان یک قانون کُلّی همه جا رعایت کرده و ضریبِ رعایتِ این اصل در موسیقی قافیه‌های شعر او، تقریباً دو برابر آن چیزی است که در شعر دقیقی دیده، می شود. در باب چند استثنا که نتیجهٔ غلط خوانی مصحّحان متن شاهنامه است جداگانه بحث خواهیم کرد و نشان خواهیم داد که این اصل یکی از اصول بنیادی در تصحیح شاهنامهٔ فردوسی باید بشمار آید و در کنارِ قدمتِ متن، خود ارزش مستقلّ و تعیین کننده دارد.

II — از ۷۲ مورد قافیهٔ [an] در هزار بیت فردوسی در مواردی که ردیف در بیت وجود نداشته است فردوسی فقط درپنج مورد، از غنایِ قافیه چشم‌پوشی کرده و آن پنج مورد هم احتمالاً نتیجهٔ غلطی است که درمتن و ارائهٔ صورت صحیح آن از میان نسخه بدلها، برای مصحّحان چاپ مسکو روی داده است و اگر به نسخه بدلها و قراین دیگر مراجعه کنیم این پنج مورد هم از میان می رود. اینک به یک یک این موارد می‌پردازیم:

۱) بدو گفت کای پهلوان جهان
اگر تیره گردد دلت باروان (۱۵۱/٦)
۲) همی زار بگریست بر کشتگان
پر از دردِ دل شد از آن خستگان (۱۵۵/٦))

۳) چو نزدیک شد راند اندر کمان
بزد بر بروسینهٔ پهلوان (۱٦۱/٦)

٤) پشوتن بیامد هم اندر زمان
بنزدیکِ آن نامدارِ جهان (۱۷٦/٦)

۵) یکی مردم ای شاه بازارگان
پدر ترک و مادر ز آزادگان (۱۹٤/٦٦)

از میان این پنج مورد شماره‌های ۲ و ۳ مسلماً غلطی است که در تهیهٔ متن حاصل شده است به این صورت:

۲) همی زار بگریست بر کشتگان
بران تنگدل روز برگشتگان

بر طبق نسخه‌های K, IV (K یعنی نسخهٔ دارالکتب قاهره که در ردیف معتبرترین نسخه‌های شاهنامه در جهان است و IV یعنی نسخهٔ فرهنگستان علوم شوروی که در ۸٤۹ کتابت شده و مادرْ نسخه‌ای بسیار کهن داشته است) و یا بدان داغ دل بخت **برگشتگان** بر طبق نسخهٔ VI (VI یعنی نسخهٔ دیگر از فرهنگستان علوم شوروی که در بسیاری از موارد مطابق ست با اَقدَمِ نسخه‌ها).

۳) چو نزدیک شد راند اندر کمان
بزد بر بَر و سینهٔ بدگمان

بر طبق نسخه‌های K ,IV, VI که در باب اهمیت آنها پیش ازین بحث کردیم و اگر به بافتِ داستان هم توجه کنیم بدگمان بسیار مناسب‌تر است زیرا بدگمان در اینجا صفت اسفندیار است و اسفندیار در اینجا حیله‌ای جنگی به کار می برد و فردوسی در بیت بعد می‌گوید:

ززین اندر آویخت اسفندیار
بدان تا گمانی بَرَد گرگسار...

که تکیهٔ فردوسی نیز روی گمان است نه پهلوان.

۴) پشوتن بیامد هم اندر زمان
بنزدیک آن نامدار «جهان»

در نسخه K, IV, VI این مصراع چنین است: پس پشت او با سپاهی گران[۱۹]، احتمال اینکه «جهان» در اینجا تصحیف کلمه‌ای دیگر باشد که سبب شده است بعضی نسخه‌ها مصراع دوم را بکلّی عوض کنند چندان احتمال دوری نیست. و از سوی دیگر ما نمی‌خواهیم این قانون مورد بحث خویش را بعنوان اصلی که هیچ گاه در شاهنامه از آن تخطّی نمی‌شود ارائه کنیم. بحث بر سر عمومیّت و گسترش این قانون است و طبعاً در ۷۲ مورد اگر یک یا دو مورد استثناء شود باز از اهمیّت آن کاسته نمی‌شود. در مورد بیت شمارهٔ ۱ و ۵ تردید در صحّتِ ضبط کلمات برای من باقی است و اگر هم نسخه‌ای بخط فردوسی پیدا شود که به همین صورت باشد، باز از اهمیّت این بحث وشمول و عمومیّت آن چندان نمی‌کاهد.

III — از ۶۰ موردی که قافیهٔ [«ـان»] در هزار بیت دقیقی آمده، در قافیه‌های بی ردیف، ۹ مورد قافیه‌ها از این قرارند: زمان/ چنان (۶۶) جان/ نهان (۸۷) خسروان/ جزآن (۹۳) (مان/ گلان (۹۵) دیدبان/ آزادگان (۹۶) جهان/ چکان (۱۰۶) جهان/ دودِآن (۱۱۲) همداستان/

---

۱۹) در نسخه‌ای دیگر: پس پشت با او سپاه گران درچاپ ژول مول ۲۵۲/۴ نیزچنین است و احتمالاً متن چاپ مسکو اصیل‌تر است. کلمهٔ جهان باید تغییری یافته باشد.

جهان (۱۱۲) جهان/ بدگمان (۱۲٤) زبان/ جهان (۱۳۲) که اگر سه مورد مشکوک فردوسی را حتی بپذیریم نسبت ۳ با ۷۲ یعنی حدود ٤ درصد خواهد بود و در شعر دقیقی نسبت ۹ به ٦۰ یعنی ۱۵ درصد است و این تفاوت، چیز اندکی نیست. درین محاسبه مواردی از نوع قافیه کردن ایرانیان چینیان (۱۱۷ مکرّر) را که در حقیقت در شعر دقیقی، «چینی» و «ایرانی» قافیه شده است ما بحساب نیاوردیم.

IV — از ٦۰ [«ـان»] در قافیه‌های دقیقی ۷ موردِ ذیل دارای ردیف است: جوانان من/ جان من (۹٤) مردان من/ ترکان من (۱۰۳) بزرگان من/ گزینانِ من (۱۰٤) گردان من/ جان من (۱۰۹) تابان من/ جان من (۱۱۱) شهریاران بخواند/ یاران بخواند (۱۲۳) بفرمان شدند/ پنهان شدند (۱۲۳) که چند مورد ازین هفت مورد شایگان است و معیوب در جوانان/ جان و گردان/ جان این عیب چندان آشکار نیست ولی در مردان/ ترکان (در حقیقت ترک/ مرد قافیه شده) بزرگان/ گزینان (در حقیقت بزرگ/ گزین قافیه شده) قافیه غلط است و اگر هم غلط ندانیم (که قُدما و متأخران آن را غلط می‌دانسته‌اند و می‌دانند) برطبق قانون مورد بحث ما که عبارت است از حفظ «تنوّع در عین وحدت» این قافیه‌ها هیچ ارزش جمال‌شناسی ندارند. می‌ماند تابان/ جان و بفرمان/ پنهان که اگرچه عیب ندارند امّا از آن غنا و تنوّع در عین وحدت بسیار کم برخوردارند. تنها قافیهٔ شهریاران/ یاران از مجموعهٔ این ۷ مورد دارای غنای موسیقایی و کمال برخورداری از قانون مورد بحث ماست. حال همین مورد قافیه‌های [«ـان»] دارای ردیف را در هزار بیت فردوسی مورد بررسی قرار می‌دهیم تا ببینیم اصل تنوّع در عین وحدت در آنها تا چه حدّی حاکم است:

از ۷۲ مورد قافیهٔ [«ـان»] در هزار بیت فردوسی ۲۰ مورد آن دارای ردیف است، و از آنجا که ردیف — چنانکه جای دیگر بحث کرده‌ایم —

یکی از مهمترین عوامل غنای موسیقی شعر و کمال قافیه است، می توان از مقایسهٔ ۷ به ۶۰ (در شعر دقیقی) که ۱۱٪ و ۲۰ به ۷۲ (در شعر فردوسی) که ۲۷٪ است از لحاظ کمی میزان غنای شعر فردوسی را در ساخت و صورتِ شعر نسبت به دقیقی سنجید. حال در یک بررسی دقیقتر و از چشم اندازی کیفی (که اهمیّت اصلی در آنجاست) به مقایسهٔ شعر این دو شاعر می پردازیم:

مواردی که فردوسی قافیه های[«ـان»] را با ردیف آورده است عبارتند از: شهریاران بدی/ نامداران بدی (۱۳۷) آسان نبود/ درمان نبود (۱۳۷) فرمان کنم/ جان کنم (۱۳۹) ژ یان آورید/ میان آورید[۲۰] (۱۴۰) یزدان بود/ میدان بود (۱۴۰) پشیمان شدم/ درمان شدم (۱۴۶) جان او/ گریان او (۱۵۱) آهنگران آورند/ گران آورند (۱۵۱) گریان شدم/ بریان شدم (۱۵۷) گروگان کنیم/ جان کنیم (۱۵۸) جان خویش/ فرمان خویش (۱۶۵) جوان آورم/ هفتخوان آورم (۱۶۶) بهاران بود/ شهریاران بود (۱۶۷) باران گرفت/ سواران گرفت (۱۷۱) دلیران رسید/ شیران رسید (۱۷۲) دُر گران آورند/ گران آورند (۱۷۴) جانِ ما/ پیمانِ ما (۱۸۶) شیران کنم/ ایران کنم (۱۹۱) نامداران خویش/ خنجر گذاران خویش (۱۹۳) ایران برم/ دلیران برم (۱۹۴).

---

۲۰) در متن **شاهنامه**، ۶/ ۱۴۰، این بیت را بدینگونه آورده اند:

بکوشید و اندر میانش آورید

خروش هـژبر ژیان آورید

و در پای صفحه نوشته اند: «در نسخه های K, IV, VI [میان آورید] است» من نمی دانم نسخهٔ اساس تا کجا محترم است؟ حتی وقتی که قافیهٔ شعر فردوسی تا این حدّ خراب شود که میانش آورید/ ژیان آورید را قافیه کند؟ این هم دلیلی بر ضعفِ نسخهٔ اساس چاپ مسکو که جای دیگر بدان اشارت کردیم.

قافیه‌های فردوسی را می‌توان، بلحاظ غنای موسیقایی آنها، در چند مقوله تقسیم بندی کرد:

(۱) در قافیه‌های عادی، فردوسی حتی یک مورد از [«ـان»] جمع استفاده نکرده است بدین معنی که در یک مصراع [«ـان»] اصلی را بیاورد و در یک مصراع [«ان»] جمع را؛ برخلاف دقیقی، و این خود یکی از عوامل انسجام شعر اوست.

(۲) از ۲۰ قافیهٔ مردف شعر فردوسی ۱٤ موردِ آن دارای اعنات یا لزوم ما لایلزم، یا غنای مضاعف موسیقی قافیه است، مانند این قافیه‌ها: شهریاران بدی/ نامداران بدی و ژیان آورید/ میان آورید و یزدان بود/ میدان بود و پشیمان شدم/ درمان شدم و آهنگران آورند/گران آورند و گریان شدم/ بریان شدم و جوان آورم/ هفتخوان آورم (توجه شود که در عصر فردوسی مانند بعضی از لهجه‌های کنونی ایران واو در هفتخوان، تلفظ می‌شده است بنابراین با کلمهٔ جوان موسیقی مضاعف دارد) و بهاران بود/ شهریاران بود و باران گرفت/ سواران گرفت و دلیران رسید/ شیران رسید و دُر گران آورند/ گران آورند و شیران کنم/ ایران کنم و نامداران خویش/ خنجر گذاران خویش و ایران برم/ دلیران برم که تقریباً نسبت ۱٤ به ۲۰ نسبتِ بسیار زیادی است یعنی ۷۰٪ در صورتی که از ۷ موردِ دقیقی یک موردِ آن از ینگونه بود: نسبتِ ۱ به ۷ یعنی ۱٤٪.

IV– نکتهٔ بسیار مهم دیگر، همخوانی حروف ماقبل از [«ـان»] است در این قافیه‌ها با حرف مُرکزی و مرکز ثقل تلفظ در آخر ردیف. به این موارد توجه کنید:

۱) یزدان بود/ میدان بود (دال یزدان و میدان و دال بود).
۲) پشیمان شدم/ درمان شدم (میم درمان و پشیمان و میم شدم).
۳) آهنگران آورند/ گران آورند (را در آهنگران/ گران و را در آورند).

٤) جوان آورم/ هفتخوان آورم (واو در جوان و هفتخوان و آورم).
۵) آهنگران آورم/ دُرگران آورم (را در آهنگران و دُرگران و را در آورم).
٦) ایران برم/ دلیران برم (را در دلیران/ ایران و برم).
و اگر این نکتهٔ روابط صامت‌ها و مصوت‌های قوافی با کل بیت جداگانه بررسی شود می‌توان به قانونمندیهای دیگر نیز در شعر فردوسی دست یافت که مجال بحث آن اینجا نیست.

۷ -- فردوسی حتی یک مورد از شایگان استفاده نکرده است، حتّی یک مورد [«ـان»] جمع را با حروف اصلی، قافیه نکرده است و در اکثریت موارد، هم در قافیه‌های مردف و هم غیر مردف بیشترین توجه را به قانون تنوّع در عین وحدت داشته است و دقیقی برعکس از شایگان و ایطای خفی بیشترین استفاده را کرده و از اعنات یا لزوم مالایلزم، چه در قافیه‌های مردف و چه در قافیه‌های غیر مردف کمترین بهره را داشته است.

آنچه در این گفتار، به اجمال، یادآوری شد، تأمّلی بود در یکی از صدها عامل ساخت و صورت در شاهنامهٔ استاد طوس اگر به تمام آن عوامل، در سراسر شاهنامه، توجه شود، کتابی به اندازهٔ شاهنامه خواهد بود. حتّی همین مسألهٔ نقش موسیقایی و ساختاری قافیه را اگر در همین هزار بیت دقیقی و هزار بیت از شاهنامه، باز، از دیدگاه‌های دیگر مورد بررسی قرار دهیم، خود کتابی قابل ملاحظه خواهد شد. ما به عنوان نمونه، و در شیوه‌ای آمارگونه، بعضی ملاحظات خویش را فقط و فقط در دایرهٔ ۷۲ بیت از هزار بیت فردوسی و شصت بیت از هزار بیت دقیقی که دارای قافیهٔ [«ـان»] بود مطرح کردیم، و پیداست که نسبت ۷۲ به هزار نسبت بسیار کوچک و اندکی است. این نکته‌ها محصول دقت در ۷۲ بیت از هزار بیت فردوسی بود، آنهم در دایرهٔ بسیار کوچکی از ملاحظات

مربوط به موسیقی شعر.

با اینکه در خلال بحث یادآور شدم، باز در اینجا تأکید می‌کنم که یکی از مهمترین قوانین، که در تصحیح شاهنامهٔ فردوسی نقش بسیار عظیمی دارد و تاکنون کسی به آن کوچکترین توجهی نکرده است، همین مسألهٔ اصول حاکم بر قافیه‌ها در شعر فردوسی است. ابیاتِ دخیل و ابیاتِ تغییر شکل یافته و تصحیف شده.را به نیکی می‌توان از روی این قانون بازشناخت.[۲۱]

---

۲۱)آقای دکتر ضیاءِالدین سجادی، در مجلهٔ **آینده**، سال هشتم، شمارهٔ ۳ و ٤ (خرداد و تیر ۱۳٦۱) صفحات ٤۲ — ۱۳۷ مقاله‌ای نوشته بودند بعنوان «قافیه اندیشی فردوسی» و به این نتیجه رسیده بودند که فردوسی «ابداً متوجّهِ قافیه نبوده و در قافیه‌اندیشی سخت آزاد و مسامحه‌کار و آسانگیر بوده است.» (صفحهٔ ۱۳۸) و گفته بودند: «فردوسی با اندک تغییر معنی کلمه را در قافیه می‌آورد و از «تکرار» و «شایگان» و «اقواء» و «ایطاءِ» نمی‌اندیشد و باک ندارد» (صفحهٔ ۱۳۹). این یادداشت را در پاسخ چنان برداشتی از شاهنامه نوشته بودم تا نشان دهم که نداشتنِ روشِ درست علمی و نظامِ آماری و فقدان بینش جمال‌شناسی نسبت به مبانیِ هنر بزرگانِ ادب، و از سوی دیگر تسلیمِ کورکورانه در برابرِ فرمایشات سپهر کاشانی و صاحب المعجم، یا بهتر بگوییم عدم دقت در فهم اصولِ پیشنهادی آنان، چه‌قدر خطرناک است که استادِ فاضل بزرگواری مانندِ دکتر سجادی را به گفتنِ چنین مطلبی وامی‌دارد. ضمناً این یادداشت تکمیل مطلبی است که در صفحات ٦٦— ٦٥ از چاپ اول **موسیقی شعر**، تهران ۱۳۵۸ به اجمال گفته بودم، مراجعه شود به صفحات ۸٤— ۸۱ چاپ حاضر.

حرف و گفت و صوت را برهم زنم
تا که بی این هرسه با تودم زنم
جلال‌الدین مولوی

۲

چند آوایِ موسیقی
در منظومهٔ شمسیِ غزلهای مولانا

در منظومهٔ شمسیِ دیوان کبیر مولانا، که هر لحظه در آن سیّاره‌ای از تجاربِ نابِ روحیِ او، در مدارِ ثابت عشق، طلوع می‌کند و حرکتِ این سیّارات، بر این مدارِ ثابت، کهکشانی از نور و سرور و حضور می‌آفریند، نیروی جاذبه، بی گمان، نیروی جاذبهٔ موسیقی است که همهٔ عناصر شعر را، در طیف مغناطیسی خویش، نظام و تقارن می‌بخشد و نسبتِ ترکیبی و هندسهٔ زبان شعر را، در گستره‌ای به پهنای هستی، با موجها و اوجهایش، در سیطرهٔ خویش نگاه می‌دارد. غزلیّاتِ مولانا، گریزی است از همهٔ نظام‌ها و عرف‌ها و عادت‌ها، برای پیوستن به نظام موسیقایی کیهان و آفریدن این منظومهٔ شمسی.

همواره، شاعران بزرگ، آگاه و ناآگاه، بزرگترین شیفتگان موسیقی بوده‌اند و شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندنِ زبان، ندارد. همهٔ تعریفهای شعر، در تحلیل نهایی، بازگشتشان به این تعریف خواهد بود: «شعر، تجلّیِ موسیقایی زبان است.» تصویر، معنی، بیان، همه و همه

جلوه‌های گوناگونِ این موسیقی‌اند، و موسیقی، درین کاربُرد، مفهومی گسترده‌تر از مفهوم عرفی و معهودِ خویش دارد. توفیق همهٔ شاهکارهای ادبی جهان، به میزان نزدیکی آنها به این حوزهٔ مفهومی موسیقی است، و در میان وظایف بیشماری که ناقدان برای شعر تعیین کرده‌اند، تنها وظیفه‌ای که بحق است و راستین همان وظیفه‌ای است که والری تعیین کرده و گفته است: «وظیفهٔ شعر، بازپس گرفتنِ چیزی است که موسیقی از او سلب کرده است.»[۱] همهٔ شاعران، در آن می‌کوشند که حقّ ازدستِ رفتهٔ شعر را بازستانند و به او بازگردانند و در میان شاعران جهان، شاید، جلال‌الدّین مولوی، بیشتر از همگان در این اعادهٔ حقوق شعر، توفیق و توانایی داشته باشد.

از عصر شاعر– خنیاگرانِ باستانیِ ایران، تا امروز، آثار بازماندهٔ هیچ شاعری به اندازهٔ جلال‌الدّین مولوی، با نظام موسیقاییِ هستی و حیاتِ انسانی، هماهنگی و ارتباط نداشته است. بنیادِ جهان و حیات انسان، همواره بر «تنوّع» و «تکرار» است؛ از تپش قلب و ضربان نبض تا شُدآیندِ روز و شب و توالیِ فصول، و در نسبتِ خاصی از این تنوّع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خویش را بازمی‌یابد، یعنی «نظام افضل» به تعبیر نویسندگان رسائل اخوان‌الصفا. جلال‌الدّین، چنگ و چغانهٔ شعر خویش را در مقامی این‌چنین ساز کرده و با این‌چنین نوایی است که می سُراید.

از مفهوم شامل و فراگیر موسیقی، که بر سراسر منظومهٔ شمسی غزلهای مولانا فرمانرواست، اگر بگذریم و بخواهیم به تجلّیات موسیقی در مفهوم محدودتر آن بپردازیم، ناگزیر باید بر سر چند تعبیر و اصطلاح به توافق برسیم. هیچ اصراری ندارم که مجموعهٔ اصطلاحاتی را که در اینجا و هر جای دیگر به کار می‌برم، همگان بپذیرند و بکار برند، کوشش من

---

۱) فن الشعر، احسان عباس، ۶۵.

بر این است که در این گونه موارد با خوانندهٔ خویش، در دایرهٔ همان نوشته، توافق گونه‌ای داشته باشم تا بتوانم به تبیین برداشت خود از مسألهٔ مورد بحث بپردازم، از این روی ناگزیر به توضیح مختصری، در باب چند تعبیر یا اصطلاح، خواهم پرداخت:

موسیقیِ شعر، در این چشم‌انداز، چندین جلوه و نمایش دارد که من آنها را در حوزهٔ این مفاهیم و تعبیرات دسته‌بندی می‌کنم:

۱ ــ موسیقی بیرونی شعر: منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانبِ عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است. مثلاً تمام شعرهایی که در بحر متقارب (وزن شاهنامهٔ فردوسی) سروده شده‌اند، بلحاظ موسیقی بیرونی یکسان‌اند یعنی می‌توان آنها را بر این نظامِ آوایی:

فعولن فعولن فعولن فَعِل (یا فعول)

— U — — U — — U — — U

تطبیق داد و در این قلمرو هیچ شاعری بر شاعری دیگر برتری ندارد مگر به تنوّعِ اوزان یا به هماهنگی اوزان با تجارب روحی و دیگر جوانبِ موسیقایی شعرش. در این باره، پس از این به تفصیل بیشتر سخن خواهیم گفت.

۲ ــ موسیقی کناری شعر: منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و بطور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن، قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها، مثلاً در این بیت‌ها:

ای یوسفِ خوشنامِ ما، خوش می‌روی بر بام ما
ای درشکسته جام ما، ای بردریده دام ما

تکرار «سامِ ما» در چهار مقطع این بیت، از جلوه های موسیقیِ کناری است که دوّمی و چهارمی را در اصطلاح قافیه و ردیف می نامند.

۳ــ **موسیقی درونی شعر**: از آنجا که مدارِ موسیقی (بمعنی عام کلمه) بر تنوّع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه های تنوّع و تکرار، در نظام آواها، که از مقولهٔ موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادِ صامت ها و مصوّت ها در کلمات یک شعر پدید می آید، جلوه های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شدهٔ آن نام ببریم انواع جناس ها را باید یادآور شویم و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقیِ شعر، مهمترین قلمروِ موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال شناسیِ بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است. ناقدان شعر، در تبیین جلوه های آن از اصطلاحاتی نظیر خوشنوایی[۲] و تنالیتی[۳] و موسیقائیت[۴] که هر کدام در دانشِ موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورتگرایان روسی آن را «ارکستراسیون»[۵] می خوانند[۶].

۴ــ **موسیقی معنوی شعر**: اگر نظریهٔ فلاسفهٔ اخوان الصفا را در باب موسیقی و مفهوم آن که عبارت است از «علم نسبت ها» و «شناختِ کیفیّتِ تألیف» بدانیم، پذیرفتنِ اصطلاح «موسیقیِ معنوی» نه تنها دشوار نیست، بلکه بسیار محسوس و طبیعی نیز خواهد بود. همانگونه که تقارن ها

---

2) euphony 3) tonality 4) musicality 5) orchestration

۶) پروفسور رنه ولک نیز به تبعیت از صورتگرایان روس، آنرا orchestration می خواند. نگاه کنید به:

Hymes, D.H: Phonological Aspects of Style, in *Style in Language* (ed.) T. A. Sebeok P.111.

و تین یانو آنرا Verbal orchestration. می خواند:

Erlich, V: *Russian Formalism*, P. 226.

و تضادها و تشابهات، در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقیِ اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارنها و تشابهات و تضادها، در حوزهٔ امورِ معنایی و ذهنی،موسیقیِ معنوی را سامان می‌بخشد، بنابراین همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحِدِ هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده و یا منظومه، خواه کلاسیک و خواه مُدِرن) اجزای موسیقی معنوی آن اثراند؛ و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شدهٔ اینگونهٔ موسیقی چیزی را نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع — ازقبیل تضاد و طباق و ایهام و مراعات نظیر— از معروفترین نمونه‌هاست. یادآوری این نکته ضرورت دارد که در آن سوی صنایع شناختهٔ بدیع، این بخش از موسیقی شعر جلوه‌ها دارد که در قلمرو اصطلاحات موجود نمی‌گنجد و مهمتر اینکه مبنای جمال‌شناسی و از سوی دیگر انسجام غالب شاهکارهای شعری،در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقیِ معنوی است.

حال ببینیم شعر مولانا، در قلمروِ انواعِ موسیقی، چه جلوه‌هایی دارد و ازچه ویژگیهایی برخوردار است:

موسیقیِ بیرونیِ دیوان شمس

در نخستین برخورد، چشم‌گیرترین عرصهٔ موسیقی دیوان شمس، در موسیقیِ بیرونی شعرهاست، یعنی تنوّع و حرکت و پویاییِ اوزانِ عروضی آن. باز ناگزیرم که برای بیانِ برداشت شخصیِ خودم از این موضوع، و ارائهٔ این بخش از موسیقی دیوان شمس، دست به دامن چند اصطلاح خودساختهٔ دیگر شوم یعنی اوزان «خیزابی» و «جویباری» و اوزانِ «شفاف» و «کدر».

اوزان خیزابی: وزنهای تند و متحرکی هستند که اغلب، نظام ایقاعیِ افاعیل عروضی در آنها، بگونه‌ای است که در مقاطعِ خاصی نوعی نیاز به

تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن‌های سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت «ترجیع» و «دور» در آنها محسوس است. درست بمانند خیزاب‌های دریایی که در یک فاصلهٔ زمانی مُعَیَّن و حتیٰ فاصلهٔ مکانی مُعین چشم و گوش، انتظارِ تکرار شدن آنها را، بگونه‌ای خاص احساس می‌کند مانند:

ای رستخیزِ ناگهان و ای رحمتِ بی‌منتها
ای آتش افروخته، در بیشهٔ اندیشه‌ها

□

مُرده بُدم، زنده شُدم، گریه بُدم خنده شدم
دولتِ عشق آمدو من دولت پاینده شدم

□

زهی عشق، زهی عشق که مار است خدایا
چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

□

یوسف کنعانیم، روی چو ماهم گواست
هیچ کس از آفتاب خط و گواهان نخواست

که غالباً در حال سماع و بی‌خویشتنی مولانا سروده می‌شده است و اگر دقت کنیم، ساختمان عروضیِ این شعرها، بطورِ طبیعی تکرار را می‌طلبد؛ مثلاً همین غزلِ آخرین، از چهار غزلی که در فوق یاد کردیم، غزلی است که مولانا سه بار— بر طبق دیوان موجود— در طیف مغناطیسی آن قرار گرفته و در هر سه غزل، وحدت تجربه و حال نشان می‌دهد که یک نوع جاذبهٔ موسیقایی او را به گفتن این غزلها واداشته است و در پایان نخستین غزل ازین مجموعه می‌گوید:

عالم چون آب جوست، بسته نماید ولیک
می رود و می رسد نو نو این از کجاست

و بلافاصله غزلی دیگر در همان حال و هوای روحی و ذهنی شروع می شود:

هر نفس آوازِ عشق می رسد از چپ و راست
ما بفلک می رویم عزم تماشا کراست ؟

و درپایان این غزل دوم، می‌گوید:

آمد موجِ الست، کشتیِ قالب شکست
باز چو کشتی شکست «نوبت وصل و لقاست»

و غزل سوم این مجموعه با تکرار آخرین مقطع یا آخرین پاره از غزل دومین آغاز می شود، یعنی همان عبارتِ « نوبت وصل و لقاست» که جزء پایانی غزلِ دوم بود، سرآغاز غزل سوم می شود بدینگونه:

«نوبت وصل و لقاست» نوبت حشرو بقاست
نوبت لطفم و عطاست، بحر صفا در صفاست

و این علاوه بر وحدت تجربهٔ روحی شاعر، به دلیل ویژگی موسیقایی بحراست که تکرار و ترجیع را می طلبد و از دیالک‌تیکِ استمرار موسیقی، وحدت حال و تجربهٔ روحی او حاصل می شود و از وحدت حال و تجربهٔ روحیِ او، موسیقی شعر به سَیَلان خویش ادامه می دهد.

اوزان جویباری: اوزان جویباری، از ترکیب نظام ایقاعیِ خاصی حاصل می شود که با همهٔ زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوقِ بتکرار در ساختمان آنها احساس نمی شود و ساختار عروضیِ افاعیل نیز در آنها بگونه ای است که رُکن های عروضی در آن عیناً تکَرار نمی شوند مانند وزن:

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات

□

فاعلا تن فعلا تن فعلا تن فعلن

که با همه گوشنوازی و خوشاهنگی و فراوانیِ استعمال آنها در شعر استادان بزرگ غزل، خصلتِ تکرارطلبی در ساختمان آنها کمتر وجود دارد. من این گونه اوزان را به اعتبار استمرار ملایم و خوشاهنگی که دارند جویباری می خوانم و اوزانی را که ساختمان تکرار و شوقِ تکرار در آنها بطور خاصی احساس می شود، اوزان خیزابی.

اوزانِ شفّاف و اوزان کدر: بی گمان خوانندگان، در بادی امر، حق دارند مرا به خاطر کاربُردِ چنین اصطلاحی ملامت کنند و بگویند: «شفافیّت از ویژگی های امور دیداری است و وزن از اموری است که بگوش احساس می شود» امّا اگر به توضیحی که هم اکنون می دهم توجه کنند قانع خواهند شد که «وزن شفّاف» کاملاً پذیرفتنی است و قابل احساس. اگر دقت کنیم که چرا یک نفر فرنگی وزن شعر ما را درک نمی‌کند و دریابیم که چرا ما وزنِ شعر فرنگی را درنمی یابیم، عملاً پذیرفته ایم که وزن از احساس قرینه های خاصی، یا ادراک ایقاعات خاصی، سرچشمه می‌گیرد. مادام که قرینه های مکرّر (عوامل ایجاد وزن) بگونه ای باشند که ما نسبتِ ایقاعی یا نسبت هندسی و ریاضی آنها را احساس نکنیم نمی توانیم وزن را احساس کنیم. این درجهٔ احساس‌پذیری اوزان، در زبان و حوزهٔ شعر خودمان نیز قابل توجه است. بسیاری از وزنها را در همان نخستین برخورد ادراک می‌کنیم و بعضی وزنها را چندین بار باید مورد دقت قرار دهیم تا تناسب نظام ایقاعیِ آنها بر ما روشن شود، من این گونه اوزان را اوزان شفّاف می خوانم: وزنهایی که در نخستین

برخورد، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت کننده بروشنی احساس شود. درعوض وزنهایی را که به دشواری بتوان نظامِ ایقاعیِ آنها را دریافت اوزانِ کدِر می خوانم، در صورتی که به اعتبارِ موزون بودن، یعنی داشتن تناسبِ خاص در نظام آوایی، همهٔ اوزان یکسان‌اند. نسبت در همهٔ وزنها وجود دارد و اگر نسبت نبود، وزن تحقق نمی یافت؛ امّا در بعضی اوزان در نخستین برخورد، نسبتِ ریاضی و هندسی آنها آشکار است و در بعضی اوزان نیاز به دقّت و تأمّل بیشتری داریم[7]. این گروه دوم را وزنهای کدر می خوانم. همانگونه که در یک فضای شفّاف، هر چیز را زودتر می توان مشاهده و احساس کرد، در اوزانِ شفّاف هَم، نسبتِ ریاضی آواها، زودتر احساس می شود و در یک فضای کدر مشاهدهٔ اشیاء با دشواری انجام می شود، همانگونه در اوزان کدر نیز نسبت ریاضی آواها دیرتر احساس می شود. همچنان که در حوزهٔ امور دیداری، شفّافیّت و کدر بودن نسبی است، در حوزهٔ موسیقی شعر نیز شفّافیّت و کدر بودن نسبی است و ذاتِ مراتبِ تشکیک.

با توجه به این تعاریف و اصطلاحات و یادآوری این مقدمات اکنون می پردازیم به ویژگیهای موسیقیِ بیرونیِ شعر مولانا، در منظومهٔ شمسیِ دیوان کبیر.

بلحاظ عروضی، آنچه موج اصلیِ دیوان کبیر را تشکیل می دهد، همان وزنهای خیزابی و تند است که به هنگام خواندن و شنیدن، پویایی

---

۷) بهمین دلیل ابن‌سینا می‌گوید: «کلُ مطبوعٍ مَوزونٌ ولیس کلُ مَوزونٍ مطبوعاً» الشفا، جوامع علم الموسیقی، ۹۲؛ و نیز مراجعه شود به فصل ابن‌سینا و موسیقیِ شعر در همین کتاب. این گونه اوزان را باید «اوزان عروضی‌پسند» نامید. برای مؤلفان کتبِ عروض مناسب‌اند تا جدولِ آنان را کاملتر کنند. وای بحال شاعری که گولِ عروضیان را بخورد!

و حرکت روح و عاطفهٔ سراینده را در سراسر این منظومهٔ شمسی می‌توان احساس کرد. از آنجا که تمامی شاهکارهای مولوی در اوزان خیزابی و تند است نیازی به آوردن مثال و شاهد نیست بلکه برای خلافِ آن باید شاهد آورد و اگر شاهکارهای مولوی را که از این موسیقی خیزابی و تُند برخوردار است با شاهکارهای سعدی و حافظ بسنجید می‌بینید که شاهکارهای آنان اغلب در اوزان جویباری و ملایم است. هر کدام از غزلهای برجستهٔ سعدی و حافظ را که نگاه کنید، اغلب، در اوزان ملایم و جویباری است برای نمونه، مولانا در وزنِ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات، وزنِ:

دیشب به سیل اشک رَهِ خواب می‌زدم

شاید اصلاً غزل درخشانی نداشته باشد، در صورتی که سعدی و حافظ اغلب شاهکارهای خود را در این وزن و اوزان جویباری و ملایم دیگر سروده‌اند.

یک جستجوی آماری، تا حدی این حقیقت را روشن‌تر نشان می‌دهد: از یک صد غزلِ اولِ دیوان سعدی ۱۸ غزل در وزنِ: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات است/ و ۱۷ غزل در وزن: مفاعلنِ فعلاتن مفاعلن فعلن/ و ۱۲ غزل در وزن: فاعلاتن (یا فعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن است/ و ۱۱ غزل در وزن: مفعولُ مفاعلن فعولن[8] یعنی از صد غزل،

---

۸) چاپ فروغی، بکوشش بهاءالدین خرمشاهی؛ بقیهٔ اوزان این صد غزل عبارتند از: ۸ غزل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ و ۵ غزل: مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات (یا: فاعلن)/ و ۵ غزل: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل/ و ٤ غزل: در وزن مستفعلن (٤ بار)/ و ٤ غزل: فاعلاتن مفاعلن فعلن/ و ٤ غزل در وزن: مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ و ۲ غزل در وزن: مفتعلن مفتعلن فاعلات (یا: فاعلن)/ و ۲ غزل در وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (یا: فاعلن)/ و ۲ غزل: متفاعلن فعولن متفاعلن فعولن/ (یا فعلاتُ فاعلاتن ۲ بار)/ و ۲ غزل: مفتعلن فاعلات ←

۵۸٪ در این چهار وزن است که همه جویباری‌اند و خصلت تکرارپذیری در آنها چشم‌گیر نیست و در بعضی از آنها، تکرار تقریباً وجود ندارد.

در یکصد غزلِ آغازِ دیوان حافظ نیز غلبه با اوزان جویباری است و یک شمارش ساده نشان می‌دهد که از این صد غزل ۳۰ غزل در وزن مفاعلن فعلا تن مفاعلن فعلن/ و ۲۳غزل در وزن:فعلا تن فعلا تن فعلا تن فعلن/ و ۱۵ غزل در وزن: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات/ و ۱۰ غزل در وزن: فاعلا تن فاعلا تن فاعلا تن فاعلن است[9]. یعنی ۷۸٪ از این صد غزل در این چهار وزن جویباری است.

حال به صد غزل اول منظومهٔ شمسی دیوان کبیر مولانا نگاه می‌کنیم: ۱۹ غزل: مستفعلن (٤ بار)/ ۱۱ غزل: مفعولُ مفاعلین (۲ بار)/ و ۷ غزل: مستفعلن فعلن (۲ بار) و ۷ غزل: مفتعلن فاعلات (۲ بار)/ و ٦ عزل: فاعلا تن فاعلا تن فاعلا تن فاعلن/ و ۵ غزل: مفتعلن مفاعلن (۲ بار)/ و ۵ غزل: مفتعلن مفتعلن مفتعلن فاعلن/ و ٤ غزل: فعلاتُ فاعلا تن (۲ بار). یعنی ٦٤٪ از این یک صد غزل در این ۸ وزنی است که ٦ وزن آن بعلت تکراری بودنِ افاعیل (۲ بار یا ٤ بار) حالتِ خیزابی دارند یعنی ۵۳٪ اوزان[10] دوری‌اند (من در اینجا هر نوع تکرار کاملی را دوری

→

مفتعلن فاعلات/ و ۱ غزل: فعلا تن (٤ بار) و ۱ غزل مفاعیلن (٤ بار)/ و یک غزل: مستفعلن فعولن (۲ بار)/ و ۱ غزل: مفعولُ مفاعیلن (۲ بار).

۹) چاپ قزوینی و غنی؛ بقیهٔ اوزان این صد غزل بدینگونه است: ۸ غزل: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن (یا مفاعیلْ)/ ۳ غزل: فاعلا تن مفاعلن فعلن (یا فعلات)/ ۳ غزل: مفاعیلن (٤ بار)/ و ۲ غزل. مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ و ۲ غزل: مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن/ و ۲ غزل: فاعلا تن فاعلا تن فاعلات (یا فاعلن)/ و ۱ غزل: فعلاتُ فاعلا تن فعلاتُ فاعلا تن/ و ۱ غزل: مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن.

۱۰) چاپ استاد فروزانفر؛ بقیهٔ اوزان این صد غزل بدینگونه است: ٤ غزل در وزن مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل/ و ٤ غزل: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن/ و ٤ غزل: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات/ و ۳ غزل: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن/ و ۳ غزل: مفاعیلن (٤ بار)/ و ۳

←

می‌نامم) در صورتی که حتی یک غزل از ۵۰ غزل آغاز دیوان سعدی و حافظ در این وزنهای خیزابی و دوری قرار ندارد.

از همین مقایسه می‌توان به این نکته رسید که موسیقیِ شعر سعدی و حافظ، بلحاظ عروضی، موسیقی بزم‌های اشرافی است که یک نفر خواننده، با تشریفات خاص می‌نشیند و نوازندگان می‌نوازند و خواننده می‌خواند، امّا در عروض شعر مولانا، همه جا، مقطع‌هایی وجود دارد که از مشارکتِ حاضران و جمع حکایت می‌کند و در هر پارهٔ آن جایی برای دم گرفتن و تکرار و ترجیع وجود دارد و موسیقیِ جمع است و غالباً همراه با دف و ضرب. و ازین لحاظ به موسیقی فلکلور نزدیک است و همچون موسیقی فلکلور پویا و پرجنبش. و این پویایی و خیزابی بودنِ اوزان، چندان چشم گیر است که بار دیگر مفهوم «بحر» را در ذهن با «دریا» مرتبط می‌کند چنانکه هزج او دریایی است و رَمَل او دریایی و «بحر» در معنی دقیقِ کلمه در شعر او دیده می‌شود. در صورتی که در غالب دیوانهای شعر، «بحر»ها فقط بحرِ عروضند و هیچ آب و موجی در آن «بحر»ها دیده نمی‌شود[11].

→

غزل: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ و ۳ غزل: فعلاتن (۴ بار) و ۲ غزل: مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ و ۲ غزل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلات/ و ۲ غزل: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات/ و در هریک ازین اوزان هم یک غزل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن/ مفعولُ مفاعلن مفاعیلن/ مفعولُ مفاعلن فعولن. وچنانکه ملاحظه می‌شود اغلب این اوزان هم، بخصوص آنها که درصدِ ۵ــ ۳ دارند غالباً خیزابی اند.

۱۱)با توجه و اشاره به این شعرِ ابراهیم غَزّی (متوفی ۵۲۴) :

اِنَّ الوزیرَ و لا اُذرِّیُشَدُ بِهِ
مِثلُ العَروضِ له بَحرٌ بلا ماءِ

برای تمام این قطعه مراجعه شود به **وفیات الاعیان**، چاپ دکتر احسان عباس ۵۹/۱.

از همین آمار، یک نکتهٔ دیگر هم به روشنی دانسته می‌شود و آن تنوّع اوزان در غزلیّات مولاناست. در یکصد غزل، حافظ ۱۲ وزن را بکار گرفته و سعدی ۱۸ وزن را و مولوی ۲۲ وزن را. و این تنوّع اوزان عروضی در دیوان شمس بحدّی است که کمتر وزنی از اوزان شفّافِ عروض فارسی را می‌توان یافت که در دیوان شمس مورد استفاده قرار نگرفته باشد، تا آنجا که اگر بخواهند تحقیقی در موجودیِ اوزان شعر فارسی انجام دهند، مجموعهٔ غزلیّات مولانا را باید متن قرار دهند و آنچه دیگران افزون بر آن دارند، در حاشیهٔ آن بیفزایند و بدینگونه دیوان شمس جامع‌ترین سند اوزان شعر فارسی نیز هست، بویژه اوزان شفّاف. این نکته را بار دیگر تکرار کنم که چون خاستگاهِ طبیعی وزن در دیوان شمس، حرکت سماع و رقص و تپش قلب و نبضِ سراینده است و چنگ و چغانهٔ جان مولانا با حرکت‌های طبیعی زندگی و قلب انسان کوک شده است، در دیوان شمس با همهٔ تنوّع اوزان، جای چندان زیادی برای اوزان کدر وجود ندارد.

در دیوان شمس بسیاری اوزان آمده که در کتب دیگر، شاید، نیامده باشد. علّت این امر چندان آشکار است که شاید نیازی به گفتن نداشته باشد: مولانا عاشق سماع و رقص بوده و آهنگ‌هایی که به هنگام سماع می‌نواخته‌اند، غالباً شاد و شفّاف و پرجنبش و پویا بوده است و این آهنگ‌ها حرکت اصلی را در موسیقی شعر سبب می‌شده است. از میان بسیارها حکایت به این یک حکایت که افلاکی در مناقب‌العارفین آورده است توجّه کنید:

«الحکایة: همچنان منقول است که روزی حضرت مولانا، در آن غَلَباتِ شور و سماع — که مشهورِ عالمیان شده بود— از حوالی زرکوبانِ شهر می‌گذشت. مگر آواز

تِقِ تِقِ ضربِ ایشان به سمع مبارکش رسیده از خوشیِ آن ضرب، شوری عَجَب در مولانا ظاهر شد و به چرخ درآمد. همانا که شیخ [صلاح‌الدّین زرکوب] را از عالم غیبْ الهام شد که: «بیرون آی که مولانا درچرخ است و خلایقِ بسیار گِردا گِردِ او حلقه بسته.» شیخ، نعره‌زنان از دُکانِ [زرکوبی] خود بیرون آمد و سر در قدم مولانا نهاده بیهوش شد. حضرتِ مولانا او را درچرخ گرفته بر روی و موی مبارکش بوسها می‌داد و نوازش می‌فرمود. همچنان شیخ از حضرتش خواست که مرا طاقتِ سماع مولانا نیست؛ از آنک از غایتِ ریاضت و مجاهدت، قویْ[۱۲] ضعیفْ ترکیب گشته بود. همانا که به شاگردان دکان اشارت کرد که اصلاً ایست نکنند و دست از ضرب وا ندارند تا حضرتِ مولانا از سماع فارغ شدن... همچنان از وقت نماز ظهر تا هنگامِ نماز عصر حضرت مولانا در سماع بود. از ناگاه گویندگان رسیدند و این غزل را سرآغاز فرمود که:

یکی گنجی پدید آمد در آن دُکّانِ زرکوبی
زهی صورت! زهی معنی! زهی خوبی! زهی خوبی![۱۳]

و چنانکه ملاحظه می‌شود، نُتِ اصلیِ این غزل را در بحر هزج (۴ بار مفاعلین) از آوازِ چکشِ شاگردان دُکّانِ زرکوبی صلاح‌الدّین زرکوب گرفته:

---

۱۲) قوی، قید است بمعنی کثرت، یعنی بسیار ضعیف شده بود.

۱۳) مناقب العارفین، افلاکی، ۲/ ۱۰ – ۲۰۹؛ و برای تمام غزل مراجعه شود به کلیات شمس، چاپ استاد فروزانفر، ۶/ ۲۳۹.

تَتَقْ تَقْ تَقْ/ تَتَقْ تَقْ تَقْ/تَتَقْ تَقْ تَقْ/تَتَقْ تَقْ تَقْ

— — — U/— — — U/— — — U/— — — U /— — — U

مولانا، چنانکه اسناد زندگینامهٔ او، گواه است، در موسیقی نظری و عملی صاحب اطلاع بوده و جای جای در دیوان او نشانه‌های این آگاهی از موسیقی را می‌توان یافت چنانکه در غزل ذیل:

می‌زن سه تا که یکتا گشتم، مکن دوتایی
یا پردهٔ رهاوی یا پردهٔ رهایی

بیش از بیست اصطلاح موسیقی را، ازقبیل نام سازها و پرده‌ها و مقام‌ها، آورده است[۱۴] وچنانکه نوشته‌اند خود نیز در موسیقی اختراعی داشته است. جمعِ این خصوصیّات روحی در وجود او سبب شده است که وی اساس شعر را (در حوزهٔ فرم) بر موسیقی قرار دهد و دیگر عوامل مربوط به فرم را در میدانِ مغناطیسی موسیقی شعر جذب کند و چنین است که وقتی سیلابهٔ موسیقی شعر او به حرکت درمی‌آید بسیاری از عوامل مربوط به فرم و صورتِ شعر، خود بخود، حل می‌شود؛ یعنی پیش از آنکه ضمیر آگاه او به جستجوی کلمات و دیگر اجزای فرم باشد، جوشش ضمیر نابخود او این میدانِ مغناطیسی را از اجزاء عناصر ضروری سرشار می‌کند؛ یعنی کلمات مانند بُراده‌های آهن بر گِردِ طیف مغناطیسی، خود بخود، در حلقهٔ موسیقی شعر او جذب می‌شوند وخواننده‌را نیز جذب می‌کنند. به همین دلیل، در شعر مولوی، با همه اهمیتی که فرم عملاً دارد، فرم چیز ثابتی نیست و از این لحاظ نیز او در میان شاعران ایرانی از آغاز تا دوران معاصر، و تحولات بنیادی صورتِ شعر، همواره یک چهرهٔ استثنایی است. در یکی از ترجیع‌بندهای خویش که چنین آغاز می‌شود:

---

۱۴) **کلیات شمس**، ۲۰۸/۶.

ماهِ رمضان آمد ای ماهِ قمر سیما

یک بند را با همین وزن و قافیه ادامه داده و بندِ ترجیع را بدینگونه آورده است:

سرنامهٔ تو ماها هفتاد و دو دفتر شد
وآن زهرهٔ حاسد را هفتاد و دو دف تر شد

و قبل از آنکه بند دوم ترجیع را آغاز کند این بیت را که در حقیقت ادامهٔ نظام قافیه‌های بند اول است می‌آورد:

ای مستمع این دم را غرّیدنِ سیلی دان
می‌غرّد و می‌خواند جان را به سوی دریا

و آنگاه بند دوم ترجیع را با قافیه‌ای دیگر، آغاز می‌کند. این خود نمونه‌ای است که نشان می‌دهد وی درباب فرم شعر، هرگز ازقبل تصمیمی ندارد و از خطابهایی که به مطرب دارد، بروشنی می‌توان دریافت که این شعرها را درضمن سرودن، به مطرب عرضه می‌داشته و در حقیقت خود سرآهنگ سماع و موسیقی جمع بوده است، حتّیٰ مثنوی معنوی را که در آن معیار، معیار غزلیّات نیست، باز با موسیقی و آواز بر مولانا می‌خوانده‌اند تا در آن، بر اساس موسیقی، اصلاحات لازم را انجام دهد[15] حتّیٰ چنین بنظر می‌رسد که گاه غزلهایی را، در وزنهایی عادی، می‌گفته و بعد، در لحظهٔ سماع، در آنها، تصرّف می‌کرده و پاره‌هایی بر آنها می‌افزوده و عبارتی ترجیع‌وار، در نهایت مصراعهای اصلی ضمیمه می‌کرده است تا از این رهگذر جانب موسیقایی شعر را کمال بخشد. برای

۱۵) همچنان اتفاق افتادی که از اولِ شب تا مطلع الفجر متوالی املا می‌کرد و حضرت چلبی حسام‌الدین به سرعتِ تمام می‌نبشت و مجموع نبشته را به **آوازِ خوب بلند** باز بر حضرتِ مولانا می‌خواند... **مناقب العارفین** ۲/ ۷۴۲.

نمونه به این غزل توجه کنید:

عاشقی بر من پریشانت کنم/ نیکو شنو
کم عمارت کن که ویرانت کنم/ نیکو شنو
گر دوصد خانه کنی زنبوروار/ و موروار
بی کس و بی‌خان و بی‌مانت کنم/ نیکو شنو
تو بر آنک خلق مستِ تو شوند/ از مرد و زن
من بر آنکه مست و حیرانت کنم/ نیکو شنو الخ...

که شکل اولیّهٔ غزل، بی‌گمان، همان صورتی است که قبل از «/» مشخص شده است و افزودن عبارت بعد از این، فقط برای تکمیل جانبِ سماعی و موسیقایی شعر است و احتمالاً مولانا در این شعر و این تغییری که در آن داده است به مقامهٔ بیست و سوم از مقامات حریری و شعر معروف او نظر دارد[۱۶] که از زبان قهرمان داستان، ابوزید سروجی، و پسرش — که در محضر والی بغداد با هم بر سر سرقتِ شعر از یکدیگر جنگ زرگری می‌کنند— سروده شده است:

یا خاطِبَ الدُّنیا الدَّنیّةِ اِنّها
شَرَکُ الردیٰ وَقرارَةُ الاکدارِ

۱۶)مولانا، با مقامات حریری انس و الفت داشته و قبل از دگرگونی احوالش آن کتاب را پیوسته می‌خوانده است. استاد عبدالحسین زرین کوب خواسته‌اند از رویِ بیتی، که هم در مقدمهٔ مقامات حریری تضمین شده و هم در مقدمهٔ منثور مثنوی آمده است، رابطهٔ مولانا و مقامات حریری را نشان دهند، سِرّنی/ ۲۴۰؛ ولی آن سند، چنانکه استاد توجه کرده‌اند، نمی‌تواند قانع‌کننده باشد، سندِ مهّم و معتبر گفتهٔ خود مولاناست که در غزلی خطاب به شمس تبریزی می‌گوید:

تا فضل و مقامات و کرامات تو دیدم
بیزارم ازین فضل و مقاماتِ حریری

برای تمام غزل مراجعه شود به **کلیات شمس** ۷/۶.

دارٌ مَتیٰ ما اَضْحَکَتْ فی یومِها
اَبْکَتْ غَدَاً بُعْداً لها مِنْ دارِ..

و با تغییری که پسر ابوزید در شعر او داده است بدینگونه درآمده است:

یا خاطِبَ الدُنیا الدنیّةِ اِنّها شَرَکُ الردیٰ
دارٌ مَتیٰ ما اَضْحکَتْ فی یَومِها اَبکَتْ غَداً.. الخ [۱۷]

موسیقی کناریِ دیوان شمس

در تاریخ نظریه‌های شعری و بوطیقاهای نو و کهن، هیچ شاعری در تاریخ ادبیات جهان به اندازهٔ جلال‌الدّین مولوی از قافیه و قافیه‌اندیشی انتقاد نکرده است. هم در مثنوی و هم در دیوان شمس، پیوسته از مزاحمت قافیه برای شاعر سخن گفته و اینکه او هرگاه به قافیه اندیشیده، دلدارش او را از این کار برحذر داشته و گفته است مندیش جز دیدار من، و «قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر» با اینهمه در عمل هیچ شاعری، در تاریخ ادبیات هیچ ملتی، به اندازهٔ او از قافیه و انواع آن در خلاقیّت شعری خویش سود نبرده است. شاید ریشهٔ روانی آن اعتراضها بر قافیه و قافیه‌اندیشی، در همین شیفتگی بیش ازحدِ او نسبت به قافیه و قافیه‌اندیشی نهفته باشد.

در فصلی که ویژهٔ قافیه و پیشینهٔ آن در ادبیات ملل مختلف آمده است نشان داده شده است که قافیه در شعر کمتر زبانی به اندازهٔ فارسی و عربی اهمیّت دارد و در فصل دیگری موقعیت ردیف در شعر فارسی و

---

۱۷) مقامات حریری، چاپ سنگی/ ۱۲۸۲/۷۸–۷۷.

شعر زبانهای دیگر مورد بحث قرار گرفته است و در آغاز نیز نشان داده شده است که ردیف، ویژگی طبیعی شعر فارسی است و در دیگر زبانها یا اصلاً وجود ندارد یا بمانند عربی و بعضی زبانهای دیگر ملل اسلامی تقلیدی است از زبان و شعر فارسی و هرگز، در آن زبانها، توفیقی را که در شعر فارسی داشته است ندارد. حال باید یادآور شویم که در زبان فارسی که شاعرانش در طول تاریخ، بیشترین بهره را از قافیه و ردیف برده‌اند، جلال‌الدین مولوی، سرآمد همهٔ شاعران است و هیچ کدام از شاعران پارسی زبان به اندازهٔ او از موسیقی قافیه و ردیف در شعر خویش، بگونه‌ای خلاق، سود نجسته‌اند.

قافیه، در مفهوم عام آن، چیزی است که در شعر همهٔ شاعران کلاسیک زبان فارسی مورد استفادهٔ یکسان است و اگر از پرهیز و پروایی که بعضی از آنها نسبت به تکرار قافیه در فاصله‌های کوتاه داشته‌اند و بعضی که مانند شاعران سبک هندی نداشته‌اند، صرف نظر کنیم، همگان را در کاربُرد قافیه، بمعنی عامِ آن، در یک طراز می‌بینیم— البته با استثنایی در بعضی ظرافت‌ها که در رعایت لزوم مالایلزم و اعنات، بویژه در مثنویها، بعضی استادان بمانند فردوسی داشته‌اند و در فصل و یژه‌ای به آن پرداخته‌ایم. امّا آنچه جانبِ موسیقایی شعر مولوی را، بلحاظ مسألهٔ قافیه و ردیف، از همهٔ شاعران زبان فارسی جدا می‌کند میزان کاربُردِ قافیه‌های درونی و توجّه به نقش ردیف‌ها و ردیف واژه‌های شعر است و در این قلمرو، هم بلحاظ کمیّت و هم از چشم‌انداز کیفیّت،[۱] او در صدرِ شاعران زبان فارسی قرار دارد. او را، بدین لحاظ، باید آگاهترین شاعرانِ نسبت به اهمیّت موسیقی کناری شعر دانست.

در مبانی جمال‌شناسیِ حاکم بر خلاّقیّت هنری مولانا، «تنوّع» از «تکرار» جدایی ناپذیر است و در استتیکِ شعر او، تکرار، جلوه‌های خلاّقِ شگفت‌آوری دارد. در حقیقت یکی از مهمترین مایه‌ها در

«چندآواییِ موسیقیِ شعرِ مولوی» همین تکرارهاست، تکرارهای هنری: تکرارهای مرئی و تکرارهای نامرئی.

منظور من از تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلّاق دارند و با اینکه لازمهٔ تکرار، ابتذال است و ابتذال نفیِ هنر، تأثیرِ گونه‌هایی از تکرار، در ترکیب یک اثر هنری، گاه، تا بدان پایه است که در مرکز خلّاقیّت هنری گوینده قرار می‌گیرد. از سوی دیگر گونه‌هایی از تکرار، در عین اینکه از مقولهٔ تکراراند، نامرئی‌اند و هویّت خود را در پوشش عواملی دیگر نهان می‌دارند، بحدّی که با حفظ این همانی، دگرگونگی‌ای در آنها احساس می‌شود و بعضی تکرارها، تکرارهای مرئی‌اند. خلّاقیّت هنری، در مواردی، جز بهره‌وری از جلوه‌های مرئی و نامرئیِ تکرار نیست. و مولانا، از همین خصوصیّت تکرارهای هنری، بیشترین بهره را، در قلمروِ موسیقایی شعر خویش بُرده است.

تکرارهای مَرئی: جلوه‌های خلاق هنری، در تکرارهای مرئی شعر مولوی در ردیف‌های پویا و زنده و پُرتپش اوست. در تاریخ تکامل شعر فارسی، ردیف از فعلهای ساده‌ای مانند «است» و «بود» آغاز می‌شود و در قرن هفتم، عصر مولانا، به اوج کمال خود می‌رسد، هم بلحاظ تنوّع و هم بلحاظ گسترش. دیوان شمس، در این دوره که اوجِ بهره‌مندی شاعران از انواع ردیف است، بیشترین تشخص و امتیاز را در قلمروِ استفاده از ردیف داراست، یعنی در عمل اوجِ کمال بهره‌مندی از ردیف در تاریخ شعر فارسی است. این تشخّص و امتیاز، در ردیفهای شعر او، از چند عامل مختلف سرچشمه گرفته است که عبارتند از: گسترش، تنوّع، و پویاییِ ردیف‌ها.

از مجموع صد غزل آغاز حرف دال[18] در دیوان شمس تقریباً ۹۰٪

۱۸) انتخاب حرف دالِ دیوانهای شمس و سعدی و حافظ، بدلیل آن بود که در حرفهای الف و ←

غزلها دارای ردیف است و این بالاترین رقم ممکن در تاریخ شعر فارسی تا قرن هفتم، یعنی عصر مولاناست. سعدی هم در همین شرایط ۸۵٪ غزلهایش دارای ردیف است. البته در قرن هشتم ــ که دورهٔ پایانی یا عصر کمال غزل است ــ در دیوان حافظ ۹۸٪ غزلها دارای ردیف‌اند و تصور می‌کنم بالاتر از این رقمی قابل تصور نباشد. ردیف ویژگی غزل فارسی است.

بلحاظ تنوّع ردیف‌ها نیز دیوان شمس در صدرِ دیوانهای شعر فارسی قرار دارد. و جز فعلهای آمد(۱۳٪) وباشد (۸٪) و دارد (۸٪) که به نسبت بیشتری ردیف قرار گرفته‌اند، بقیهٔ ردیف‌ها هر کدام یکی دو بار بیشتر تکرار نشده‌اند و این نسبت در دیوان سعدی نیز وجود دارد: نباشد (۸٪) باشد (۵٪) و می‌کند (۵٪) و در دیوان حافظ نیز: دارد (۱۰٪) کرد (۷٪) و آمد (۶٪) تکرار شده است.

آنچه امتیاز اصلیِ دیوان شمس بر همهٔ دیوانهای شعر فارسی است نوع ردیف‌هاست. اگر در همین صد غزل حرف دال دیوان سعدی و حافظ دقت کنیم، عامل موسیقایی تکرارهای مرئی، غالباً محدود است به کلمات یک یا دو مقطعی مثل شد، باد، آمد و طولانی ترین ردیف‌های سعدی کلماتی است ازقبیل: در نمی‌گنجد، چه غم دارد، نیز کنند و حافظ نیزطولانی ترین ردیف‌هایش کلماتی است مانند: نخواهد ماند، نمی‌گیرد، توانی کرد، امّا در شعر مولانا این ردیف‌ها به طولانی ترین شکلها عرضه می شوند: مستان سلامت می‌کنند، بی تو بسر نمی شود، بر دَرِ

← ب و... تعداد صد غزل در همهٔ این دیوانها موجود نیست و از آنجا که آمار لازم براساس صد غزل، حداقل، ضرورت داشت، ناگزیر این آمار گونه را از حرف دال این سه دیوان فراهم کردم و چون ترتیب الفباییِ دیوانهای سعدی و حافظ، بر آخرین حروف قافیه و ردیف، تنظیم یافته و در دیوان شمس عامل وزن (بخور عروضی) هم در این ترتیب مدخلیّت داشته است، ممکن است مقایسهٔ سعدی و حافظ دقیقتر از مقایسهٔ مولوی با آن دو انجام گرفته باشد.

ما چه می‌کند، ترا خانه کجا باشد، یعنی بنمی ارزد. بدینگونه ترجیع و تکرار آواهای ردیف، بلحاظ طول موج در سعدی و حافظ بدین قرار است:

U — — —

و در مولانا طول موج صوتیِ این تکرار و ترجیع بدینگونه است:

— — U — — — U —

نکتهٔ قابل یادآوری اینکه برخلاف سنّتِ معهود در مورد ردیف در شعر فارسی مولانا این تکرارهای مرئی و ترجیع ها را گاه در مطلع غزل بگونه‌ای دیگر می آورد و سپس در طول غزل بگونه‌ای دیگر، مثلاً:

رندان سلامت می‌کنند، جان را غلامت می‌کنند
مستی ز جامت می‌کنند. مستان سلامت می‌کنند
در عشق گشتم فاشتر، وز همگنان قلاّشتر
وز دلبران خوشباشتر، مستان سلامت می‌کنند
غوغای روحانی نگر، سیلاب طوفانی نگر
خورشیدِ ربّانی نگر، مستان سلامت می‌کنند

یا این غزل که در حقیقت دارای صورت مثنوی است و با اینکه قافیه ها دو مصراع به دو مصراع دگرگون می شود، ولی ردیف یا ردیفواره در آن ثابت است:

رو آن ربابی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وآن مرغ آبی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وآن میر ساقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وآن عمر باقی را بگو مستان سلامت می‌کنند

رابطهٔ آشکار تکرار، با نظام سماع— که در حقیقت تکرار متوازن و

متوازی حرکات است و نوعی تقارن در زمان و مکان را به همراه دارد— امری است که نیاز به یادآوری و توضیح ندارد. به این ابیات از غزلی دیگر توجه کنید که برگردان ردیف گونهٔ بی تو بسر نمی شود در آن‌چه نقش موسیقایی شگفتی دارد:

بی همگان بسر شود، بی تو به سر نمی شود
داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی شود
دیدهٔ عقل، مستِ تو، چرخهٔ چرخ پستِ تو
گوش طرب به دستِ تو، بی تو به سر نمی شود

و غالباً این ردیف یا برگردانهای مخصوص، هیچ نقشی بلحاظ معنی ندارند و فقط از ترجیع و تکرار آنها نوعی لذّت صوتی و سماعی حاصل می شود و جنبهٔ غنایی شعر را سرشارتر می‌کند، و می توان بهنگام خواندن، از نظر معنی آنها را نادیده گرفت و شاید هم بتوان گفت که این شعرها جز همین مفاهیم موسیقایی مفاهیم دیگری ندارند. پیش از ین بارها گفته ایم که شعر جز به موسیقی رساندنِ زبان، وظیفه ای ندارد. مثلاً تکرارِ عبارت «چیزی بده درویش را» در این غزل، هیچ گونه نقش معنایی ای نمی تواند داشته باشد:

ای نوش کرده نیش را، بی خویش کن با خویش را
با خویش کن بی خویش را، چیزی بده درویش را
امروز، ای شمع ! آن کنم، بر نورِ تو جولان کنم
بر عشق، جان‌افشان کنم، چیزی بده درویش را

یکی از جلوه های موسیقی کناری یا تکرارهای مرئی در دیوان شمس نوعی قافیه های مضاعف است که در بعضی شعرها دیده می شود:

ای باغبان، ای باغبان آمد خزان آمد خزان
بر شاخ و برگ از دردِ دل بنگر نشان بنگر نشان

ای باغبان هین گوش کن، نالهٔ درختان نوش کن
نوحه‌کنان از هر طرف، صد بیزبان صد بیزبان

که تکرار مرئی و مضاعف قافیه‌ها، صرفاً جنبهٔ موسیقایی دارد یا این غزل که در آن تکرار مرئیِ قافیه و ردیف غزل را به موسیقی ناب بدل کرده است:

بگریز ای میر اجل از ننگ ما، از ننگ ما
زیرا نمی‌دانی شدن، همرنگ ما همرنگ ما
از حمله‌های جُندِ او، وز زخمه‌های تند او
سالم نماند یگ رگت، بر چنگ ما بر چنگ ما

و در ترجیع‌های او می‌خوانیم:

شد سحر ای ساقیِ ما، نوش نوش
ای ز رخت در دل ما، جوش جوش

که در غالب ابیات قافیه‌ها مضاعف‌اند، با اینهمه تکلفی قائل نشده است و آنجا که طبیعت شعر اجازه نداده است از این نظام صرف نظر کرده و یک قافیه آورده است.

نکتهٔ بسیار مهمی که در مورد ردیف‌های شعری مولانا قابل یادآوری است. این است که این ردیف‌ها غالباً از یک جملهٔ تمام با فعل کامل تشکیل شده است که سبب نوعی حرکت در فضای شعر می‌شود. مولانا ردیف‌های اسمی بسیار کم دارد، در صورتی که بیشترین تنوّع‌جوییِ معاصران او در حوزهٔ ردیف تنوع در کاربُرد ردیف‌های اسمی است و این ردیف‌های اسمی غالباً جامد و ایستایند مانند ردیف‌های گل، بنفشه، سرو که در شعر کمال اصفهانی و سیف‌الدّین فرغانی و دیگر معاصران مولانا دیده می‌شود و بعلت فقدان فعل، حرکت و پویندگی ندارد

و اگر بخواهیم روانشناسیِ این شاعران را مورد بحث قرار دهیم از همین نکته می‌توان نتیجه گرفت که مولوی بیشتر اهل تجربه و رفتار و حرکت است، چه در ذهن و چه در عالم خارج و آنان بیشتر اهل تجرید و انتزاع و سکون و ایستایی. مولانا اگر در موردی غیر فعل را ردیف شعر قرار دهد، قافیه را فعل می‌گیرد تا جبران این سکون و ایستایی بشود: چنانکه درین غزل، ردیف «همین ساعت» را با فعل دراندازم و بپردازم و دربازم بحرکت درآورده است:

درآ تا خرقهٔ قالب دراندازم، همین ساعت
درآ تا خانهٔ هستی بپردازم، همین ساعت

موسیقی درونی دیوان شمس

با اینکه بخش اعظم موسیقی کناری شعر او را ترجیع ها و تکرارهای مرئی تشکیل می دهد، نباید فراموش کرد که قافیه، در اصل، از مقولهٔ تکرارهای نامرئی است؛ زیرا بازگشت مجموعهٔ مشترک صامت ها و مصوتها، در دو کلمهٔ متفاوت، این ویژگی تکرار را پنهان می دارد.

تکرارهای نامَرئی :

تکرارهای نامرئی، مواردی است که مجموعه‌ای از صامت ها و مصوت ها که در دو کلمه یا چند کلمه اشتراک دارند، تکرار می‌شوند، بی‌آنکه عین آن کلمات تکرار شده باشند، در این قلمرو که قافیه، قافیه های داخلی و انواع تقسیم، عامل تکرارهای نامرئی اند، شعر مولانا، مشخّص‌ترین جلوهٔ موسیقایی خویش را نشان می دهد. به این غزل که عاملِ تکرارهای نامرئی، چند آواییِ موسیقی شعر را در آن به کمال رسانده

است توجه کنید:

یار مرا، غار مرا، عشقِ جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه! نگه‌دار مرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی
سینهٔ مشروح تویی بر درِ اسرار مرا
روز تویی، روزه تویی، حاصل دریوزه تویی
آب تویی کوزه تویی، آب ده این بار مرا
دانه تویی، دام تویی، باده تویی جام تویی
پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا [19]

۱۹) این نوع تلقی از موسیقیِ شعر، در ادبیات عرب، بسیار کم است و غالباً بعد از عصر مولانا، و احتمالاً به تأثیر از اسلوب شاعری او، نمونه‌هایی یافته است. از جمله یکی از صوفیان زندیقِ مَشرَب اندلُسی، که به شام سفر کرده و در آنجا زیسته و همانجا درگذشته، بنام ابنِ هُودِ مُرسی (حسن‌بن علی اندلسی از شاهزادگان اندلُس و از اصحاب ابنِ سَبْعین که در مجموع، رفتارهای او همه خارج از هنجارهای مألوف بوده است) شعری دارد که در عربی شهرت بسیار یافته و آن را نوعی شعر «شگفت‌آور» تشخیص داده‌اند:

عِلْمُ قومی بِیَ جَهْلُ — اِنَّ شأنی لأجَلُّ
کم أُناسٍ اهتَدَوا بی — وأُناسٍ بِیَ ضَلّوا
واستشاروا واشاروا — بَرموا القولَ وخَلّوا
کُلُّ اَینٍ لیَ اَینُ — ومحلٍ لی مَحَلُّ
اَنا جِسْمٌ اَنا رَسْمٌ — اَنا نَفْسٌ اَنا عَقْلُ
اَنا سِرٌّ اَنا جَهْرٌ — اَنا عِلْمٌ اَنا جَهْلٌ
اَنا حَرْبٌ اَنا سِلْمٌ — اَنا جُزءٌ اَنا کُلُّ
اَنا قبضٌ اَنا بسطٌ — اَنا عَقدٌ اَنا حَلُّ
اَنا بُعْدٌ اَنا قُرْبٌ — اَنا هجرٌ اَنا وَصْلُ
اَنا حلوٌ اَنا مُرٌّ — اَنا حَزنٌ اَنا سَهلُ

و این شاعر که اندکی پس از مولانا می‌زیسته، بی‌گمان تحت تأثیر شعرهای او و مقلّدان او قرار داشته است. تولّدِ ابن هود را ۶۳۳ نوشته‌اند و وفاتش را ۶۹۹. در باب او و این شعرش مراجعه شود به **فوات الوفیات** ۱/۸– ۳۴۵ و **کشکول**، چاپ سنگی، ۵۰۵ و **الاعلام** ۲/۲۲۱.

مولانا بلحاظ بهره‌وری از قافیه‌های درونی، در تاریخ شعر فارسی بی همتاست. اوزان شاهکارهای مولوی، چنانکه پیش از این یاد کردیم، غالباً اوزان خیزابی و دوری هستند و در این گونه اوزان، مصراع خودبخود، به مقاطع معیّنی تقسیم می‌شود و زمینه را برای استفاده از قافیه‌های درونی آماده می‌کند. تقریباً تمامی غزلهایی که مولانا در این اوزان سروده است، دارای قافیه‌های میانی است. وی در بهره‌جویی از قافیه‌های میانی، جدولِ خاصی را تعقیب نمی‌کند مثلاً به این غزل توجه کنید:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولتِ عشق آمد و من دولتِ پاینده شدم

با توجه به اینکه [t/d] نزدیکترین تلفظ‌ها را دارند (حروف دَندانی dental بشمار می روند) در همین بیت ۷ بار در مصراع اوّل این صامتهای دندانی تکرار شده است و ۷ بار در مصراع دوم امّا اساس موسیقیِ شعر او را بیش از آنکه این گونه توزیع آوایی صامت‌ها تشکیل دهد، ساختار صرفی و عروضی کلمات تشکیل می دهد که در آن جلوه‌های دیگری از تکرار نامرئی را می‌توان دید. به این ابیات از همین غزل توجه کنید:

گفت که تو زیرککی، مستِ خیالی و شکی
گول شدم، هول شدم وز همه برکنده شدم
گفت که تو شمع شدی، قبلهٔ هر جمع شدی
جمعْ نیم، شمعْ نیم، دودِ پراکنده شدم

هر کدام از مصراعها، در تجزیهٔ صوتی، چه مقدار عوامل مشترک دارند و این از نوع موسیقی داخلی شعر حافظ نیست؛ زیرا اساس موسیقی داخلی را در شعر حافظ اشتراک صامت و مصوتها بوجود آورده است نه

توازُنِ عروضی و صرفیِ کلمات. جلوه‌های اصلیِ موسیقیِ درونی شعر حافظ، غالباً در مواردی است از ین دست:

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خیال تست

□

سَرو چمانِ من چرا میل چمن نمی‌کند

□

گر به سر منزل سلمی رسی ای باد صبا
چشم دارم که سلامی برسانی ز منش

که اشتراک صامت‌ها و مصوتها موسیقی درونیِ شعر را بوجود آورده است ولی در غزلیات شمس توازن عروضی کلمات و تکرار نامرئی قافیه‌های میانی. اگر بخواهیم با اصطلاحات ناقص و بسیار محدود قدما این معنی را تعبیر کنیم، مولوی تسمیط را اساس موسیقی درونی شعر خویش قرار داده است و حافظ جناس را. امّا نگفته پیداست که اصطلاحاتی از نوع جناس و تسمیط ناقص‌تر و محدودتر از آن‌اند که بتوانند نمایشگر هنر این بزرگان باشند. همین جا این نکته را یادآور شوم که نوع اوزان جویباری حافظ طبعاً مجالی برای استفاده از قافیه‌های میانی و تقسیم شعر به مقطع‌های خاص را نمی دهد و از سوی دیگر نفسِ اوزانِ خیزابیِ مولانا، خود عاملی است که به گسترش قافیه‌های میانی یاری می دهد.

موسیقی معنوی دیوان شمس

اگر موسیقی معنوی را در حوزهٔ تقابلهای دِلالی semantic کلمات جستجو کنیم و به تقابل و تضادِ منطقیِ مفاهیم کلمات بیندیشیم، شعر

مولانا که گریزان از منطق و مراعات‌هایِ آگاهانه است، درمقیاس با دیگر استادان شعر، چندان تشخّص و امتیازی ندارد، یعنی در این قلمرو، شعر حافظ و سعدی بر او پیشی دارد و اگر ملاک را صِرفِ بهره‌مندی از آنچه صنایع بدیع می‌خوانند بدانیم و به کاربرد خلاق آن صنایع نظری نداشته باشیم حتی شاعران صنعتگری از نوع رشیدالدّین وطواط و عبدالواسع جبلی هم بر او تقدم دارند.در شعر او هرگز از مراعات‌ها و تقارنهای آگاهانهٔ مفاهیمِ کلمات خبری نیست و اگر مواردی بتوان یافت چنان پوشیده است و در میدان مغناطیسی انواعِ موسیقی های شعر او از یاد رفته، که به دشواری می‌توان نسبت به آن آگاهی حاصل کرد:

بازآمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم
وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اختر بی‌آب را کاین خاکیان را می‌خورند
هم آب بر آتش زنم هم بادهاشان بشکنم

که حرکت و فضای شعر و موسیقی آن، مجالی برای تجلّی آب و خاک و باد و آتش (اجتماع عناصر چهارگانه) نمی‌دهد. اصولاً معنی در شعر مولانا، با معنی در شعر دیگر گویندگان، تفاوت‌هایی دارد. معنی در شعر او، همان موسیقی است و بس. شعر او تجربهٔ حیاتیِ اوست و در زندگی او «مراعات» خیلی ازچیزها معنی ندارد، تا چه رسد به «مراعات نظیر» . از یک چشم انداز دیگر: اگر بپذیریم که هر غزل از مجموعهٔ دیوان او، پاره‌ای است از یک کُلّ و سیّاره‌ای است ازین منظومهٔ شمسی، مفهومِ موسیقیِ معنوی را، دراین منظومهٔ شمسی باید درمعیارهای دیگری جستجو کنیم و آن تناسب اجزائی است که در فضای یک غزل از آغاز تا انجام می‌توان دید و نه مراعات نظیر و تقابل و تضادی که در طول بیت و مصراع قابل ادراک است. اکنون به کلّ این غزل که در آن

مخاطب عشق است و تصویر جلوه‌های عشق، توجه کنید. مجموعهٔ خطاب‌ها، مفاهیم، ساختارهای نحوی، تصویرهای جهان بیرون و درون، از آسمان و زمین تا فرشته و آدمی، از رنگ‌ها و مزه‌ها، از حرکت‌ها و سکون‌ها، تا جلوه‌های حضور و غیبتِ «منِ گوینده» با حفظ استمرار خطاب، همه و همه، عناصر سازندهٔ موسیقیِ معنویِ این شعرند که در کنارِ عناصرِ موسیقایی دیگر شعر او، چندآواییِ موسیقی شعر او را به اوج می‌رسانند:

ای عشق! تو موزون‌تری یا باغ و سیبستانِ تو؟
چرخی بزن ای ماهِ نو، جان بخشِ مشتاقانِ تو
تلخی ز تو شیرین شود، کفر و ضلالت دین شود
خارِ خَسَک نسرین شود، صد جان فدای جان تو
در آسمان درها نهی، در آدمی پرها نهی
صد شور در سرها نهی، ای خلقْ سرگردانِ تو
عشقا! چه شیرین خوستی، عشقا! چه گلگون روستی
عشقا چه عشرت دوستی، ای شادیِ اقرانِ تو![20]
ای بر شقایق رنگِ تو، جمله حقایق دنگِ تو[21]
هر ذرّه را آهنگِ تو، در مَطْمَعِ احسانِ تو
بی‌تو همه بازارها، پژمرده اندر کارها
باغ و رز و گلزارها، مستسقیِ بارانِ تو
رقص از تو آموزد شجر، پا با تو کوبد شاخ‌تر
مستی کند برگ و ثمر، بر چشمهٔ حیوانِ تو
گر باغ خواهد ارمغان، از نوبهارِ بی‌خزان
تا برفشاند[22] برگِ خود بر بادِ گُلْ‌افشانِ تو

---

۲۰) جملهٔ عاطفی است، یعنی: چه شادند اقرانِ تو!

۲۱) دنگ: بیهوش و بی‌خبر.

۲۲) تا برفشاند: بگذار تا برفشاند، بهل تا برفشاند. نوعی فعل در اینجا محذوف است.

ای خوش منادیهای تو، در باغِ شادیهای تو
بر جایِ نانْ شادی خورد جانی که شد مهمانِ تو
من آزمودم مدتی، بی‌تو ندارم لذّتی
کی عمر را لذّت بود، بی مِلْحِ بی پایانِ تو؟

رفتم سفر، بازآمدم، زآخر به آغاز آمدم،
در خواب دید این پیلِ جان، صحرای هندُستانِ تو،
صحرای هندُستانِ تو، میدانِ سرمستانِ تو
بکرانِ آبستانِ تو، از لذّتِ دستانِ تو
سودم نشد تدبیرها بسکست[۲۳] دل زنجیرها
آورد جان را، کشکشان، تا پیشِ شادُ روانِ تو
آنجا نبینم مارِ دی[۲۴] آنجا نبینم بارِ دی
هر دم، حیاتی، واردی، از بخششِ ارزان تو
ای کوه از حلمت خجل، وز حلمِ تو گستاخْ دل
تا در جهد[۲۵] دیوانه‌ای، گستاخ، در ایوانِ تو
ازبسکه بگشادی تو در در آهن و کوه و حجر
چون مور، شد دل رخنه‌جو، در طشت و در پنگانِ تو
گر تا قیامت بشمرم، در شرحِ رویت قاصرم،
پیموده کی تانَد شدن ز اسکَرّه‌ای[۲۶] عمّانِ تو[۲۷]

در جمال‌شناسیِ شعر او، موسیقی بر همه چیز مقدم است. موسیقی است که معنی می‌آفریند و موسیقی است که تناسب ایجاد می‌کند و عناصری را که هیچ ربط و مناسبتی ندارند، در مناسبترین وضع و نسبت

---

۲۳) بسکست: تلفّظِ دیگری است از بگسست.

۲۴) مارد: سرکش، نافرمان.

۲۵) تا درجهد: بگذار تا... فعل محذوف است.

۲۶) اُسْکُرّه: کاسهٔ سفالین، پیمانه.

۲۷) کلیات شمس، ۱۶/۵.

قرار می دهد. تا آنجا که مجموعهٔ مبانیِ جمال‌شناسیِ حاکم بر این منظومهٔ شمسی را درین مصراع می توان دید:

زَهرهٔ شیر است مرا، زُهرهٔ تابنده شدم

چیزی که در نظریهٔ صورتگرایان روسی با این عبارت تین یا نو، بیان شده است: در شعر، این موسیقی کلمات sounds است که معنی را «جهت می دهد» ولی در نثر معانی است که «جهتِ کلمات را تعیین می‌کند» [۲۸] و درچشم اندازی وسیع‌تر، به تعبیر فلاسفهٔ نوکانتیِ علم الجمال، ازقبیل ارنست کاسیرِر [۲۹] «در هنر معنی چیزی جز نفسِ صورت و فرم نیست». [۳۰]

28) Erlich, V: *Russian Formalism*, P. 213.

29) E. Cassirer

30) Basin, V.: *Semantic Philosophy of Art*, Progress, Moscow 1979 P. 134.

این چنین میناگریها کارِ تست
این چنین اِکسیرها[1] اسرارِ تست
جلال الدین مولوی

۳

اینِ کیمیایِ هستی

عاملِ موسیقایی در تکاملِ جمال‌شناسیِ شعر حافظ

ظاهر امر چنین می‌نماید که در عصر اخیر، بیشترین پژوهشهایی که در باب حافظ انجام شده، درپیرامون اختلاف نسخه‌های دیوان اوست نه بحث در مبانی هنر او. امّا در یک چشم اندازِ دیگر، همین مباحث مربوط به نسخه بدلها هم، در حقیقت، غیرمستقیم، بحث در هنر او و شیوهٔ خلاقیّت شعری اوست. اگر از بعضی موارد استثنایی صرف‌نظر کنیم، بخصوص در دایرهٔ نسخه‌های کهنسال دیوان حافظ، تا قرن نهم، عاملِ اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص خواجه شمس‌الدّین محمّدحافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست. امروز، بر همهٔ دوستداران جدّی حافظ، که مباحث مربوط به اختلاف نسخه‌ها را تا حدّی تعقیب کرده‌اند، مثل روز، روشن است که وی در سراسر حیات ادبیِ خویش پیوسته سرگرم پرداخت و تکامل بخشیدن به جوانبِ گوناگون هنر خویش بوده است. این تغییرات، گاه، درنتیجهٔ فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر در شعر او، چهره می‌نموده است و گاه بعلّتِ

دگرگونی در مبانیِ جمال‌شناسی هنر او. البتّه نمونه‌های نوع اول، یعنی تأثیر عوامل سیاسی، نسبت به عاملِ تکاملِ جمال‌شناسی، بسیار اندک است و از عجایب اینکه، گاه، همان عوامل سیاسی، خود بگونه‌ای در جهت تکامل جانبِ هنری شعر او نیز تأثیر داشته‌اند. برای مثالِ نوع اوّل، یعنی تأثیر شرایط سیاسی در تغییرات شعر او، از معروفترین موارد، تغییری است که خواجه در این بیت:

به خوبان دل مده حافظ ببین آن بیوفاییها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی،

بدلایل سیاسی ایجاد کرده و آن را بدینگونه درآورده است:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند
سیه چشمانِ کشمیری و ترکانِ سمرقندی [1]

---

۱) **دیوان حافظ**، چاپ استاد خانلری، ۸۷۸/۱ که در قدیمترین نسخهٔ اساس یعنی ب و چندین نسخهٔ قدیمی دیگر همان شکل نخستین، یعنی: بخوبان دل مده... الخ آمده است و در دو نسخهٔ دیگر ضبط دوم آمده است از جملهٔ نسخهٔ **ل** که از بهترین نسخه‌های معتبر حافظ است و بلحاظ مسألهٔ مورد بحث ما، یعنی مراحل تکاملِ مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ، نمودارِ آخرین مرحلهٔ تکامل هنری حافظ است. در باب علّتِ سیاسیِ این تغییر، عبدالرزاق سمرقندی در **مطلع السعدین** ذیل حوادث ۷۸۱ هـ.ق. (براهنمایی و اشارت علاّمه محمد قزوینی، در تعلیقات **دیوان حافظ**، ۳۰۷) مطلبی دارد که نشان می‌دهد، خواجه پس از فتح فارس، بدست تیمور، احتمالاً این تغییر را در شعر خویش ایجاد کرده است و خود نموداری است از وحشتِ شاعر از رفتارهای بیرحمانه و خشن این ترک سمرقندی. علامهٔ قزوینی وعده داده است که متن عبارت عبدالرزاق سمرقندی را درپایان کتاب (**دیوان حافظ**، چاپ غنی و قزوینی) بیاورد امّا متاسفانه این کار را نکرده است. از آنجا که در نسخه‌های چاپی مطلع السعدین (چاپ دکتر نوائی، تهران، طهوری، ۱۳۵۲) وچاپ پروفسور محمد شفیع (لاهور در سالهای ۴۹ــ۱۹۴۶ / ۶۸ ــ ۱۳۶۵) حوادث سال ۷۸۱ نیامده است.ما عین عبارات مطلع السعدین را از دو نسخهٔ موجود در مونیخ نقل می‌کنیم: «... بطرفة العین شهر خوارزم ←

و از نمونه‌های نوع دوّم، که شایع‌ترین نمونه‌هاست در همان غزل اوایلِ حرف الف این بیت:

بِنْتُ العنب که صوفی ام‌الخبائثش خواند

یا:

آن تلخوش که صوفی ام‌الخبائثش خواند

نمونهٔ بسیار خوبی می‌توانند بشمار رود. شک نیست که هر دو صورت این ضبط: [بِنتُ العِنَب/ آن تلخوش]، نتیجهٔ خلاقیّت و تصرفات هنری خواجه است، یکی از آنِ مرحله یا مراحل پیشین شاعری او و دیگری متعلق به دوران کمالِ هنری وی. بحث بر سر اینکه یکی از این دو ضبط، فقط می‌تواند از آن خواجه باشد، بنظرم بحثی است مفروغ‌عنه، مگر از همین چشم‌انداز که ببینیم کدام یک از دو ضبط، از آنِ مرحلهٔ دوم و کمال شاعری اوست و کدام یک اقدم ضبط‌ها؟ وگرنه اینکه کدام یک از آن خواجه است و دیگری از آن کاتبان، جای بحث ندارد.[۲]

→

مسخّر شد و خزاین و دفاین چندین سالهٔ امیر بایکغدای، به دستِ لشکرِ منصور [تیمور] افتاد و تخریبِ عمرانات و تعذیب حیوانات و انواعِ بیداد در آن خطه به وقوع پیوست. وچون بلدهٔ خوارزم موطنِ صنادیدِ عالم و مسکنِ نحاریر بنی‌آدم بود آوازهٔ خرابی آنچنان در اطراف جهان اشتهار یافت که بلبل دستانسرای مولانا حافظ در گلشنِ شیراز باین زمزمه آواز برآورد که، بیت:

بخوبان دل مده حافظ، ببین آن بیوفاییها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

و حضرتِ صاحبقران [= تیمور] حکم فرمود که هرکس به کاری آمد از خوارزم کوچانیده و به ماوراءالنهر، در شهر کش، ساکن شوند» (**مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین**، نسخهٔ مورخ ۹۸۸ محفوظ در مونیخ ورق ۱۸۳ و نیز همان کتاب نسخهٔ مورخ ۱۰۰۰ هجری با عنوان **تیمورنامه و ظفرنامه** متعلق به همان کتابخانه ورق ۱۱۶ بترتیب میکروفیلم‌های شمارهٔ ۵۱۳۲ و ۵۱۲۴ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.)

۲) استاد خانلری، در تعلیقات دیوان حافظ ۲/ ۱۱۶۰ ذیل عنوان بنت‌العنب نوشته‌اند: ←

پرسش اصلی، که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، این است که آیا می‌توان، این دو مرحلهٔ شاعری، یا دو مرحلهٔ تلقّی از هنر شعر را، در کارِ خواجه از یکدیگر جدا کرد و مشخصات هر کدام را تحتِ مقولاتی دسته‌بندی کرد و نشان داد و سرانجام با استدلال روشن کرد که کدام یک از آنها بلحاظ تاریخی بر دیگری مقدم است. اگر این کار عملی شود، حدِّ اقلِ سودی که از آن حاصل می‌شود، پاسخ دادن به این نکته است که بهنگام قرائتِ شعرِ او، ترجیح گروهی از نسخه‌ها را بر گروهی دیگر، بر اساس تکامل مبانیِ جمال‌شناسیِ شعر او، توجیه کنیم

←

«درین مصراع دو نسخهٔ قدیمتر و دو نسخهٔ دیگر «بنت‌العنب» ثبت کرده‌اند و باقی نسخه‌ها بجای آن عبارت «آن تلخ‌وش» دارند گمان من بر آن است که ثبت نسخه‌های قدیمتر درین مورد اصیل است. عبارت بنت‌العنب گذشته از تناسب با «ام‌الخبائث» در شعر فارسی سابقه دارد از آن جمله درین بیت خاقانی:

مرا سجده‌گه بیت بنت‌العنب به
که از بیتِ ام القرا می‌گریزم

ترکیبِ «تلخ‌وش» هم غریب است زیرا که پسوندِ وش برای همانندیِ دیدنیهاست نه چشیدنیها، و من موردِ مشابهِ این ترکیب را جای دیگر ندیده‌ام.»

در اینجا یک نکته را در دنبال نظر استاد خانلری یادآور می‌شوم و آن بحث بر سر صحتِ «تلخ‌وش» است و در باب اصالت یا تقدمِ اصالتِ بنت‌العنب بر «تلخ‌وش» در طول این مقاله بحث خواهد شد و خوانندگان درپایان خواهند پذیرفت که «تلخ‌وش» از آنِ مرحلهٔ کمال‌یافتگیِ هنر حافظ است و «بنت‌العنب» محصول دوران نخستینِ هنر او. امّا در باب صحّتِ استعمال «تلخ‌وش» باید یادآور شوم که در خراسان (در لهجهٔ کدکن) «شیروش» بمعنیِ «شیرین‌وش» یعنی چیزی که مزه‌ای نزدیک به شیرینی دارد امّا کاملاً شیرین نیست، استعمالی بسیار رایج دارد مثلاً میوهٔ بوتهٔ سکنگور را وقتی که می‌رسید می‌خوردند و در بابِ طعمِ آن می‌گفتند: «شیروش» است. و کلمهٔ «وش» در این مورد، در لهجهٔ کدکن، بصورتِ «وَهْش» تلفظ می‌شود که احتمالاً باقی‌ماندهٔ تلفظ کهنِ کلمهٔ «وش» است.

و نه صرفاً قدمتِ چند سال کتابت نسخه‌ای؛ بویژه که غالبِ این نسخه‌های معتبر، تاریخ دقیقی ندارند و «مادَرْ نسخه» های آنها نیز روشن نیست.

حجم غزلهای خواجه و مقایسهٔ آن با سالهای نسبتاً دراز شاعری او، نشان می‌دهد که وی در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که در این فاصله‌ها او جزپرداختن به همین حجم نسبتاً اندک غزلها کاری هنری و شعری نداشته است و اگر بخواهیم یک تن از شاعران بزرگ زبان فارسی را درنظر بگیریم که نصیحت حکیم نظامی را بیش از هر کس دیگر، به کار بسته باشد، از خواجهٔ شیراز هیچ کس را مناسبتر نخواهیم یافت که به این بیت نظامی عمل کرده است:

آنچه درین پرده نشانت دهند
گر نپسندی به ازآنت دهند

بی گمان، این دیرپسندی و پرداختِ غزلها، که در طول زمان انجام گرفته است، در همهٔ جوانب خلاقیّت شعری او، آثار خود را بجای گذاشته است یا به تعبیری دیگر می‌توان در شعر او آثار این دگرگونیِ مبانیِ جمال شناسی را ازدیدگاه های مختلف بررسی کرد؛ در همهٔ عناصر سازندهٔ شعر ؛ از اندیشه و حوزهٔ عاطفی شعر گرفته تا تصاویر و انتخاب کلمات و موسیقی شعر. مثلاً تبدیل:

بی‌مزد بود و منّت هر خدمتی که کردَم
یا رب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

به صورتِ:

ای آفتابِ خوبان، می‌جوشد اندرونم
یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت

یا برعکس، تبدیل دوّمی به اوّلی، از نمونه های تبدیل فکر و عاطفه و در حقیقت کُلِّ شعر است[۳] و از نمونه های تبدیل صُوَرِ خیال و شیوهٔ بیان، این بیت:

احوالِ گنج قارون کایّام داد بر باد
در گوشِ گل[۴] فروخوان تا زر نهان ندارد

که به این صورت درآمده است:

با غنچه بازگویید تا زر نهان ندارد

و از نمونه های تبدیل موسیقی کلام، تبدیلِ «بنت‌العنب» به «آن تلخ وَش» که در اوّلی جانبِ نوعی موسیقیِ معنوی بیشتری رعایت شده است و در دومی تناسبِ خوشه های صوتی و آرایش و اجها در طول مصراع و بیت.

ما در این یادداشت، می‌کوشیم که مبانی تکاملِ جمال‌شناسیِ شعر حافظ را فقط و فقط در دایرهٔ موسیقیِ شعر خواجه بررسی کنیم و در صورتِ امکان نشان دهیم که وی در آغاز چه نوع برداشتی از موسیقیِ شعر

---

۳) ما در این بحث، اساس کار خود را **دیوان حافظ**، چاپ استاد خانلری قرار داده‌ایم و تمام استدلالها براساس آن چاپ است که جامع‌ترین ضبطِ معتبرترین نسخه ها را، تا این تاریخ، در اختیار خوانندگان قرار می دهد. بنابراین، بحثی از این نوع — که این دو بیت هر دو، در چاپ قزوینی، در متن آمده است و هیچ کدام جای دیگری را نگرفته است— بکلّی بی جا خواهد بود. ما به اعتبارِ چاپ استاد خانلری این بحث را تعقیب می‌کنیم و این کار به هیچ وجه بمعنیِ اصرار ورزیدن بر اولویت ضبط های این چاپ نیست.

۴) اگر ضبط نسخهٔ ل (اساس چاپ قزوینی) را هم بخواهیم به حساب آوریم، جنبهٔ تصویری شعر، حداقل سه مرحلهٔ تحول بخود دیده است: در گوشِ دِل فروخوان/ در گوش گل فروخوان/ با غنچه بازگویید، ولی با آشنایی ای که با نسخهٔ ل داریم، دل را تصحیفِ گل می دانیم. زیرا این نسخه یکی از بهترین نسخه های شناخته شدهٔ دیوان حافظ است.

داشته و در مراحل بعد به چه نوع سلیقه‌ای دست یافته است.

از لحاظِ روشِ کار، ناگزیر خواهیم بود که نسخه‌های الف، ب، ج را که اقدم نسخه‌های مورد استفادهٔ مصحّح دانشمند بوده است بعنوان مبنای کار قبول کنیم و آنچه را که از ضبط این نسخه‌ها دور می‌شود، مُرتبطِ با مراحل بعدی تحول شعر او بحساب آوریم. مثلاً در همان عبارتِ «بنت‌العنب» و «آن تلخ وش» چون نسخهٔ الف و ب— که قدیمترین نسخه‌هایند— بنت‌العنب دارند، ما می‌توانیم بگونه‌ای استدلال کنیم و بگوییم که وی در نخستین دورهٔ شاعری خویش، بیشتر به صنایع معنوی‌ای از نوع مراعات نظیر، نظر داشته است و بعدها به جمال‌شناسیِ حاکم بر شعر صوفیه و شطحاتِ آنان روی آورده است که در آنجا نظام آوایی یا خوشه‌های صوتی و موسیقیِ حاصل از آنها، بر مراعات نظیر، و صنعت‌هایی ازین نوع، غلبه دارد. و این چیزی است که با تکامل ذهنیّت شاعر و گسستن او از عرف و عادتهای حاکم بر کتبِ بلاغت و یا حوزه‌های ادبی و مجامع شعری عصر کاملاً منطبق است.

در بلاغت صوفیه، در شعرهای ناب ایشان، چه منظوم و چه منثور، محورِ جمال‌شناسی، شکستن عُرف و عادتهای زبانی است، چه در دایرهٔ اصوات و موسیقی و چه در دایرهٔ معانی[5]. مقایسهٔ مثنوی مولوی و بوستان سعدی و یا مقایسهٔ کلیلهٔ نصرالله منشی و شرح شطحیات روزبهان بقلی، تمایز این دو گونهٔ جمال‌شناسی را در ادب فارسی بخوبی می‌تواند نشان دهد. در مرکز این قلمرو استتیک، غلبهٔ موسیقی و شطح (=پارادوکس) بر دیگر جوانبِ بیان هنری، کاملاً آشکار است. بحدّی که عاملِ کاربُردِ هنری زبان یا بقول ساختگرایان چک aktualisace و به تعبیر فرمالیست‌ها foregrounding از دو نوع استتیکِ متفاوت خبر می‌دهد و از

---

۵) در موردِ عادتْ‌ستیزی صوفیه و نقش آن در رسیدن به حقیقت، به فصل اوّل کتاب حاضر مراجعه فرمایید صفحات ۳۰ــ۲۸.

نوادرِ شگفتیها که پذیرفتنِ آن بسیاری از خوانندگان را ممکن است دشوار آید و ستیزهٔ بسیاری از صاحبان اندیشه را نیز برانگیزد، یکی این که در این قلمرو جمال‌شناسی، حرکت از سویِ موسیقی (یعنی صداها) است به سوی معنی و از معنی به سوی انتخابِ لفظ. بدین عبارات روزبهان بقلی توجه کنید:

> ای دَهرِ دقّار! کجاست شهقهٔ شبلی، کجاست ترنّم ابوالحسن نوری؟ ای ظل سماوات کجاست دور سمنون ای فرش زمین کجاست تمکین جُنَیْد، ای رنگ زُحَل! ای شرم زُهره! ای حرف خرد! کجاست خون افشاندنِ حسینِ منصور در «اناالحق» ای زمان و مکان! تو چرا بی جمالِ شیخ ابوعبدالله ِخفیف، می باشی؟[۶]

در صورتی که معروفِ میان مردم آن است که در تصوّف، اصل، معنی است و لفظ هر چه خواهد گو باش. امّا حقیقت امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی (یعنی کلمات) است و معانی تابع این موسیقی و الفاظ اند، گرچه اصرار ورزند که: «حرف چبود خارِ دیوارِ رزان.»

اینَ در کلیلهٔ نصرالله منشی است که معنی مقدم بر لفظ است و نویسنده با اندیشیدن قبلی کلماتی را به تناسبِ نیازِ خویش برمی‌گزیند.[۷]

---

۶) **شرح شطحیات**، روزبهان بقلی، به تصحیح و مقدمهٔ هنری کُربین، تهران انستیتو ایران و فرانسه، ۱۹۶۶/۱۳۴۴، صفحهٔ ۲۱۵؛ عبارات را تلخیص کردیم.

۷) بعضی از قدما مسألهٔ رابطهٔ لفظ و معنی را بگونهٔ دیگری تصویر کرده‌اند که «برای گوینده، الفاظ مظروف معانی است» زیرا اول معنی را در نظر دارد و بعد الفاظ را. امّا برای شنونده، «معانی مظروف الفاظ است زیرا او معانی را از الفاظ می‌گیرد.» **حاشیة السیالکوتی علی المطول**، چاپ استنبول، ۱۳۱۱ هـ.ق/۲۴.

نه در:

بیخود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند
باده از جامِ تجلّیِ صفاتم دادند

یا درین عبارات از شعر شَطْحِ بایزید بسطامی بزرگترین شاعر شعرهای منثور در ادب جهان:

مرغی گشتم،
چشمِ او از یگانگی،
پَرِ او، از همیشگی
در هوایِ بی چگونگی می پریدم[۸]

هیچ تردیدی ندارم و نسخه‌های موجود و کهن نیز این نکته را تأیید می‌کنند که حافظ در آغاز گفته بوده است:

مهر رخت سرشتِ من، خاکِ درت بهشتِ من
عشق تو سرنبشت من، راحت من رضای تو
دلقِ گدای عشق را گنج بود در آستین
زود به سلطنت رسد هر که بود گدای تو

نظام موسیقایی قافیه‌های داخلی: سرشتِ من/ بهشتِ من و... بی گمان بازماندهٔ جمال‌شناسیِ دوران نخستینِ شاعری اوست که صنایع آشکار و مُعتاد و مألوف، در آن، خود را جلوه‌گر کرده‌اند و بیان نیمه منطقی و عُرفیِ «زود به سلطنت رسد هر که بود گدای تو» نیز بقایای همین مرحلهٔ شاعری اوست و این ضبطی است که نسخهٔ ب (اقدمِ نسخ که این غزل را دارد و قدیمترین نسخه از مجموعهٔ دیوان خواجه) آن را حفظ کرده است. حال ببینیم خواجه پس از عبور از این مرحلهٔ هنری و

---

۸) تذکرة‌الاولیاءِ، چاپ نیکلسون، ۱۷۵/۱.

پشت سر گذاشتنِ مبانیِ استتیک کتب بدیع و بلاغت و معیارهای حاکم بر انجمن‌های ادبی شیرازِ عصر و پس از آشنایی با بلاغتِ تصوف و واستتیک شَطْح، چه گونه این دو بیت را از نو سروده است:

دولتِ عشق بین که چون از سرِ فخر و افتخار[۹]
گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند گدای تو
خرقهٔ زهد و جام می گر چه نه درخورِ هم اند
اینهمه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

استتیک شعر حافظ، بر اساس نسخهٔ ل — که این دو بیت را بدینگونه ضبط کرده است— از آن مرحله گذشته و بنیاد جمال‌شناسی هر دو بیت را بر اسلوب شَطْح و تناقض استوار کرده است: «گوشهٔ تاج سلطنت شکستنِ گدا» و از سوی دیگر «خرقهٔ زهد و جام می» را در یک آن، حفظ کردن «از جهت رضایِ» دوست.

رسیدن به این مرحله از کمال هنری، یعنی سَیر از: «عشق تو سرنبشت من، راحتِ من رضای تو» به عالمی که بگوید: «خرقهٔ زهد و جامِ می گرچه نه درخورِ هم اند/ اینهمه نقش می زنم از جهتِ رضایِ تو.» در حقیقت سیر تاریخیِ جهان‌بینیِ حافظ است از عالم یک شاعر عادی و یک انسان معمولی به عالم یک رند، یک اَبَرمرد یا هر کلمهٔ دیگری که شما آن را بپسندید و لایق مقام حافظ باشد، در دوران کمال هنری و فکریِ او. در این مرحله از مراحلِ حیاتِ معنویِ حافظ است که او به صورتِ آینهٔ تمام‌نمایِ انسانیّت درمی‌آید و تصویرگرِ مجموعه‌ای از هر دو سوی تناقضهای وجودی انسان می‌شود: سخنگوی جبر و اختیار/ نماز و عصیان/ خرقهٔ زهد و جام می/ غمگینی وشادخواری و در یک آنْ، «جام

---

۹) در نسخهٔ قزوینی: فقر و افتخار که الفقر فخری. فخر و افتخار هردو تقریباً یک مفهوم دارد و با زبان فشردهٔ خواجه هماهنگ نیست.

گیتی نما و خاکِ رَه» و «هوشیارِ حضور و مستِ غرور» بودن در حالی که «گنج در آستین و کیسه تهی اَست» «بحر توحید و غرقهٔ گناه» بودن و «به آب روشن می طهارت کردن» و اگر او فقط اهل یکی از اینها می بود، یا بهتر است بگوییم اگر شعرش آینه‌ای برای یکی از این احوال بود هرگز نمی توانست در همهٔ ادوار زندگی انسان و در تمام مراحل فکری و فرهنگی جامعهٔ ما، سخنگوی بلامنازع همهٔ نیازهای روحیِ انسان باشد.

این گره زدن جوانبِ متناقض وجود انسان و در کنارِ یکدیگر حفظ کردن آنها، بزرگترین عاملِ توفیق اوست. و چنان می اندیشَم که اگر یک نکته از سراسر دیوان حافظ بخواهیم برگزینیم که جوهر شعرِ او و خلاصهٔ جهان‌بینیِ وی باشد، جز تصویر میدانی از «ارادهٔ معطوف به آزادی[۱]» چیز دیگری نیست. هیچ چیز در حیات انسان گرانبهاتر از آزادی نیست و این آزادی هنگامی تحقّق می یابد که شما در دو سوی متناقضات رفت و آمدِ آزاد داشته باشید. اگر فقط جبری باشید یا فقط اختیاری، از یکی از این دو سوی اندیشه، آزادیِ شما سلب شده است. اگر فقط اهل عصیان باشید یا اهل نماز، بهرحال، آزادی خویش را نسبت به سوی دیگر این

---

۱۰) من این تعبیر «ارادهٔ معطوف به...» را از ترجمهٔ دکتر هوشیار از اثر نیچه بنام Der Wille zur Macht پسندیدم و بر «میل به...» یا «ارادهٔ...» ترجیح دادم. این کتاب نیچه را به انگلیسی تحت عنوان Will to Power ترجمه کرده‌اند. شاید علت اینکه من «ارادهٔ معطوف به...» را در برابر Der Will zur یا will to ترجیح دادم، زمینه‌ای بود که از مباحث علمای اصولیِ خودمان در مبحث طلب و اراده و تعریف آن به «شوق مؤکّدِ مُستَتْبِع تحریکِ عضلات...» بیادم مانده بود. بهرحال، من از نیچه، یا بهتر است بگویم، از دکتر هوشیار فقط تعبیر را بوام گرفتم و میانِ آنچه من در باب حافظ می‌گویم و آنچه نیچه در باب انسان می‌گوید هیچ ارتباطی وجود ندارد. ترجمهٔ مرحوم دکتر هوشیار تحت شمارهٔ ۳۴۴ انتشارات دانشگاه تهران در ۱۳۳۵ نشر یافته و عنوان کامل آن چنین است: منتخبی از ارادهٔ معطوف بقدرت، آزمایشی در دگرگونیِ همه ارزشها اثر فریدریش نیچه، ترجمه از آلمانی بقلم دکتر محمدباقر هوشیار.

تقابل ازدست داده‌اید و اگر فقط اهل خرقه باشید آزادی بهره‌مندی از جام را ازدست داده‌اید همچنان که اگر تنها اهل جام باشید آزادی بهره‌وری از خرقه را ازدست داده‌اید.

بعضی چنین اندیشیده‌اند و بعنوان یک اصل، در مبانی اندیشگی و جهان‌بینیِ خود، آن را برای خویش مسلم داشته‌اند که تناقض اگر در فلسفه و علم و منطق زشت است و مایهٔ فروپاشی یک نظام علمی و فلسفی بشمار می‌آید، در قلمروِ مذهب و هنر، این تناقض نه تنها عیب نیست بلکه مایهٔ استمرار حیات و جاودانگیِ آن هنر و مذهب نیز می‌تواند باشد. اگر مذهبی فقط تعلیمات جبری محض، یا اختیاریِ محض، داشته باشد و اگر شاعری و هنرمندی فقط از نومیدی یا فقط از امید سخن بگوید، بسیار بعید است که آن مذهب و آن شاعر عمر درازی در تاریخ پیدا کند. برعکس، استمرار مذاهب و هنرها، در همین گره زدن هر دو سوی متناقضات است و آزاد گذاشتنِ آدمی که در دو سوی این خط به سوی هر کدام که خواهد، در هر لحظه، حرکت کند و ای بسا که در بامداد جبری بیندیشد و در شامگاه، اختیاری باشد. شب نومید باشد و صبح امیدوار. اگر در تاریخ جهان، مذهب یا هنری دیده شود که فقط به یکی ازین تقابلها تکیه کند، نیمی از وجود انسان را در زیر پوششِ خویش نمی‌تواند بگیرد و مذهب و هنری است ناقص.[11]

حافظ وقتی آینهٔ تمام‌نمای نیازهای هنری و روحانی انسان و انسانیّت می‌شود که «خرقهٔ زهد و جام می» — هر دو را — «از جهت رضای» دوست با خویش حفظ می‌کند و به اسلوب شَطح و بیانِ نقیضی می‌رسد و دم از «سطنتِ فقر» می‌زند و «در گدایی، گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند» و «در لباس فقر، کار اهل دولت می‌کند» و «سجّاده را به

---

۱۱)لا جبر و لا تفویض، در نظر آنان، معنایی جز همین ندارد.

می رنگین» می‌کند و ستایشگر کسانی می شود که « ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار» دارند و « خشت زیر سر و بر تارک هفت اخترپای» .

ناگفته پیداست که مفهومِ « خرقه» و « جامِ می» در طولِ تاریخ همواره در تحوّل است، امّا گرایش ذاتی انسان، گاه با این و گاه به آن، امری است پایدار و جاودانه. تاریخ انسان چیزی جز حرکت در دو سوی این تناقض نیست — تعارض خدا و ابلیس— و این همان امری است که آن را ارادهٔ معطوف به آزادی خواندیم و اگر کانت و کروچه تاریخ را همچون سرگذشت آزادی[12] تفسیر می‌کنند، شاید، در نهایت به چنین اندیشه‌ای نظر داشته‌اند. و این سخن به هیچ روی نقض اندیشه‌ای که تاریخ را نبردِ طبقات می خوانند نیز نیست. درچنان چشم اندازی نیز، این برداشت، مفهوم و معنیِ خویش را می تواند حفظ کند:

حافظم در مجلسی، دُردی کشم در محفلی
بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

این « صنعت کردن» به هیچ روی، معنی ریاکاری ندارد چرا که حافظ بزرگترین دشمن ریا در تاریخ جهان است و ما، درحوزهٔ هنرها، هیچ هنرمندی را نمی‌شناسیم که به اندازهٔ او با ریا دشمنی ورزیده باشد. این صنعت کردن، چیزی جز تصویر هنریِ میل به آزادی در انسان، یا همان ارادهٔ معطوف به آزادی در تاریخ، نمی تواند مفهومی داشته باشد. من در جای دیگر نشان داده‌ام که اوج هنر او در لحن طنزآمیز اوست، و این طنز، چیزی جز « تصویرِ هنری اجتماع نقیضین» نیست:

کرده‌ام توبه، بدستِ صنم باده‌فروش
که دگر می نخورم، بی رخ بزم آرایی

---

12) Collingwood, R. G: *The Idea of History.* Oxford University Press, 1974; P. 97 - , and Croce, Benedetto: *History as the Story of Liberty,* Chicago 1970.

قلمروی که او در هنر خویش – برای نشان دادن ارادهٔ معطوف به آزادی در وجود انسان– فراهم آورده است از حوزهٔ اندیشه و عواطف آغاز می‌شود و در تصاویر نقیضی و پارادوکسی او فشرده می‌شود: «از خدا شادیِ این غم بدعا خواسته‌ام» و در لحن طنزآمیز او به اوج می‌رسد.

یکی دیگر از میدانهای تجلّی این ویژگی، در هنر او، غلبهٔ بیان ایهامیِ اوست و هر کس با شعر حافظ اندک آشنایی داشته باشد می‌داند که بزرگترین خصیصهٔ هنر او، در دیدار نخستین، برداشتِ زنده و خلاق اوست از ایهام. و ایهام خود یکی دیگر از وجوهِ میل انسان به آزادی است: حقِ انتخابِ هر کدام از دو سوی معنی. مهمترین فضیلت یک بیانِ ایهامی، همین است که به خواننده این آزادی انتخاب را می‌دهد و لذّتی که ما از بیانِ ایهامی می‌بریم، از نظرگاه روانشناسیِ فردی، پاسخی است که این گونه از بیان، نسبت به ارادهٔ معطوف به آزادی –که نهفته در وجود ماست– به ما می‌دهد و در حقیقت میدانی می‌شود برای تجلّیِ این میل به آزادی. گاه مبتهج از نظام آفرینش است و آن را نظام احسن می‌بیند که:

خیز تا بر کلک آن نقاش جان‌افشان کنیم
کاینهمه نقش عجب در گردش پرگار داشت

و گاه، معترضِ بر این نظام که:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

بینش دیالکتیکیِ حافظ، که در هرچیز نقیض آنرا نیز می‌بیند[13] و رؤیتِ شطحی و پارادوکسی او میراث تصوف خراسان و اسلوب نگرشِ

---

۱۳) از میان بزرگانِ ادبِ ما، فردوسی و ناصرخسرو، در بعضی موارد فقط به یکی از این دو سوی ←

امثال بایزید بسطامی و ابوسعید ابی الخیر است[۱۴] که قبل از حافظ در شعر سنائی و مولوی و عطار نیز تجلّی داشته است و او گلچین کنندهٔ نهایی و موفقترین سخنگویِ این شیوه از رؤیتِ جهان است.

تا دیر نشده است بگذارید یادآور شوم، که حافظ اعتقاد مُسلّمی به مبانیِ، یابهتر بگویم، به جزئیات عرفان نداشته است و عِرفان، جز در کلیّات جهان‌بینی او، هیچ نقشی ندارد. او به عرفان، بعنوان یک «مجموعهٔ فرهنگی» می‌نگرد همچون نگرشی که نسبت به شطرنج دارد. مجموعهٔ بسیار کوچک شطرنج، در عالم خودش ابزاری است برای بیانِ هنری او، و مجموعهٔ بسیار متنوع و پهناور و عظیم عرفان نیز، وسیلهٔ دیگری است برای این بیانِ هنری. این آگاهی او از شطرنج است که میدانِ خلاّقیّت او می‌شود و این اطلاع او از میدانهای اندیشه و حالات و مقامات عرفانی است که مایهٔ گسترش خلاّقیّت شعری وی می‌شود و این سخن، به هیچ روی، به معنای آن نیست که ما معتقد شویم وی شطرنج‌بازِ قهّاری بوده یا عارفِ به معنیِ دقیق کلمه. مجموعه، یعنی سِتِ set عرفان، برای او ابزار است، همچنان که مجموعهٔ شطرنج، همچنان که مجموعهٔ اساطیر و همچنان که مجموعهٔ موسیقی و دیگر مجموعه‌هایِ موجود در کُلِّ یک فرهنگ. برای نمونه، بنظر من، در این بیت، مجموعهٔ اساطیر:

→ تناقض وجودی انسان نظر دارند و بهمین سبب، در همه احوال، با ما نیستند. برخلافِ حافظ و خیام که همیشه در ما حضور دارند.

۱۴) شاید دوالیسم زردشتی، در آنسوی تعالیم آنان، بگونه‌ای کمرنگ دیده می‌شده است و اینکه سهروردی در وجود بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی نوعی جهان‌بینی ایران باستان و «خمیرهٔ خسروانیان در سلوک» را می‌دیده است بی‌ربطی به این مسأله نباشد. مراجعه شود به **المشارع والمطارحات**، چاپ هنری کُربین، در مجموعهٔ آثار شیخ اشراق، ۵۰۳/۲؛ و تعلیقات **اسرارالتوحید**، صفحات ۶۵۱/۲ و ۶۶۰/۲ و شاید انتخابِ «پیر مغان» بعنوان فردِ اکمل انسانیّت هم بمناسبتِ همین امر باشد که بهرحال، در بینش مغانهٔ جهان، دو سویِ این ثنویت همواره مورد نظر بوده است.

ما قصهٔ «سکندر» و «دار» نخوانده‌ایم
از ما بجز حکایتِ «مهر» و «وفا» مپرس ،

و در این بیت، مجموعهٔ موسیقی:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت
وآهنگِ بازگشتْ ز راه حجاز کرد،

و در این بیت، مجموعهٔ عرفان:

بی‌خود از شعشعهٔ پرتوِ ذاتم کردند
باده از جامِ تجلّیِ صفاتم دادند،

همگی ابزارند و نه هدف. هدف، چیزی جز خلاّقیّتِ هنری نیست، و هدفِ خلاّقیّتِ هنری نیز چیزی نیست جز ساختن آینه برای روانِ انسان در طول تاریخ؛ زلالترین آینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن تماشا کند، همان که نهصد سال پیش، عین القُضاتِ همدانی گفت[۱۵]، و رولان بارث[۱۶]، در عصر ما، می‌گوید.

در ترکیب هنری این مجموعه‌های متنوع، حافظ، دو مرحله را پشت سر نهاده است: مرحلهٔ آغازی، که قوانینِ حاکم بر جمال‌شناسی شعر عصر او، در آن، مشهود است و مرحلهٔ کمال که استتیک و مبانی هنرِ عرفانی، بر آن سیطره دارد. در نوعِ اول تقابلهای معقول و منطقی و تناسب‌های از پیش آزموده شدهٔ سنّتِ شعر فارسی، حاکم است و در نوعِ دوم گریز از این قراردادها، و پنهان داشتنِ آنها، در حدّی که تأثیر خویش را داشته باشند و هرگز درچشم جلوه نکنند، همراه با مجموعه‌ای از تناقضها و گرایش به شَطْح.

---

۱۵) عین القضات همدانی، نامه‌ها، ۲۱۶/۱.

16) Said E. W.: *Beginings*. Columbia University Press, 1985, P. 202.

تکامل مبانیِ موسیقایی شعر حافظ

الف- موسیقی طرحهای آوایی : نظام موسیقاییِ شعر حافظ، بیشتر بر موازیهای آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوتهای مشترک در زنجیرهٔ مصراع، یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر اوست. در اوزان جویباری شعر او، مجالِ استفاده از قافیه‌های داخلی و هماهنگی عروضی یا صرفی کلمات، کمتر وجود دارد، برعکس مولانا.

آنچه به عنوان یک اصل، در سراسر دیوان او، قابل بررسی است رابطه‌ای است که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، از لحاظ تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد؛ تا آنجا که می‌توان گفت در بیشتر موارد کلیدِ اصلی در شکل گیری نظام آوایی بیت را مشخّص‌ترین حرف از حروف قافیه تشکیل می‌دهد. مثلاً اگر در قافیه حرف [د] دارای تشخُّصِ صوتی باشد، صامتهایی از نوع [د] ، یا نزدیک بدان ازقبیل [ت/ ط] با بسامدِ چشم گیری در طول بیت تکرار می‌شوند و نظام موسیقاییِ کلمات را بوجود می‌آورند.

چنانکه در جای دیگر نشان داده‌ام، یکی از نقشهای قافیه در شعر، جذبِ کلمات و اصواتی است که با آن تشابه داشته باشند و این یک قانونِ عام در سراسر آثار ادبی منظوم استادان شعر فارسی است. ولی این خصوصیّت در شعر حافظ از نظام پیچیده‌ای برخوردار است که دیگران گویی از آن آگاهی ندارند.

شاید بعضی تصور کنند که نَفْس تکرار یکی از حروف، با بسامدِ چشم گیر، عامل موسیقایی شعر حافظ است. مثلاً تکرار سین یا شین یا

میم در طول مصراع؛ امّا جز در مواردی خاصّ، چنین حکمی نمی توان صادر کرد. اگر صِرفِ تکرار صدایی خاصّ، در طول مصراع یا بیت را، بخواهیم ملاک قرار دهیم، شاید، بسیاری از غزل‌سرایان معاصر او، چیزی بدهکار او نباشند و از عجایب اینکه گاهی در این امر بر او پیشی می‌گیرند. با اینهمه موسیقی شعرشان در برابر موسیقیِ شعر او، بیمار و ناتوان است مثلاً اگر غزل:

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالبا این قدرم عقل و کفایت باشد،

حافظ را با این غزل سلمان ساوجی:

بر مَنَت ناز و ستم گر چه بغایت باشد
حاش لله که مرا از تو شکایت باشد

مقایسه کنیم، حرفِ [ت]، که رویِ قافیه است، و حرف [د] که آخرین حرفِ ردیف است و هر دو از یک خانوادهٔ صوتی بشمار می روند (هر دو حرف از انسدادی هایِ دندانی لثوی dental - alveolar) نسبتِ تکرارشان در غزلِ سلمان ۵۱ مورد است و در غزل حافظ ۴۵ مورد و حرف شین که مهمترینِ مرکز صوتی ردیف است در غزل سلمان ۳۹ بار تکرار شده است و در غزل حافظ ۳۲ بار[۱۷] با اینهمه موسیقیِ شعر حافظ بگونه ای است که هر کس گوش حساسی داشته باشد، تعالیِ نظامِ موسیقاییِ آن را در قیاسِ شعر سلمان، در نخستین برخورد احساس می‌کند. باید توجه داشت که اینجا قلمرو شنیدن است و نه دیدن و تنها بهنگام استماع شعر،

---

۱۷)غزل حافظ ۷ بیت است و غزل سلمان ۹ بیت و ما در این محاسبه دو بیتی را که سلمان در قافیهٔ «بدایت» و «نهایت» سروده است ــ و حافظ از این دو قافیه سود نبرده است ــ بحساب نیاوردیم.

و گوش فرا دادن به آن می توان نظامِ موسیقایی آن را احساس کرد نه در محاسبهٔ حروف مشترک بر روی کاغذ. والری در جایی نوشته است که: یک شعر، بر روی کاغذ، چیزی بجز پاره‌ای مکتوب نیست که می تواند مصرفی از نوع مصارف دیگر نوشته‌ها داشته باشد، امّا در میان مجموع امکاناتی که در آن وجود دارد، یک مورد و تنها یک مورد است که به آن فرصت می دهد تا توان و شکل عملیِ خویش را بازیابد. هر شعر گفتاری است که رابطهٔ میان **صدایی که هست و صدایی که می آید و صدایی که باید بیاید** را ایجاب می‌کند[۱۸] در حقیقت موسیقی شعر، در کیفیّت قرائت است که خود را آشکار می‌کند و بس. از آنجا که دیوان سلمان ممکن است در اختیار همهٔ خوانندگان نباشد ناگزیرم غزل سلمان را در اینجا نقل کنم:

الف : غزل سلمان :

بر منت ناز و ستم گر چه بغایت باشد
حاش لله که مرا از تو شکایت باشد
جور معشوق همه وقت/ نباشد ز عنا
وقت/ باشد که خود از عین عنایت باشد
من نه آنم که شکایت کنم از دست کسی
خاصه از دستِ/ تو، حاشا چه حکایت باشد
پادشاهی چه عجب گرز تو/ درویشان را
نظر مرحمت و چشم رعایت باشد

---

18) Valéry, Paul: *Aesthetics:* Translated by Ralph Manheim Princeton Books, P. 100.
و از شادروان دکتر علی اکبر فیاض شنیدم که می‌گفت: «مرحوم ملک الشعراء بهار می‌گفت: هروقت قصیده‌ای می‌گویم، قبل از آنکه آن را منتشر کنم یا بر دیگران قرائت کنم، در محلّی خلوت، چندبار آن را با صدای بلند، برای خودم، قرائت می‌کنم.» ایماژیست هانیز شعر را هنری گفتاری می دانستند نه نوشتاری. Gross, Harvey, *Sound and Form in Modern Poetry* P. 105

چاره‌ای کن که مرا صبر بغایت برسید
صبر پیداست که خود /تا بچه غایت باشد
خاک پای تو بجان می‌خرم ار دست/ دهد
اثر دولت و آثار کفایت باشد
در میان جمع تمنّا همه سرگردانند
تا کرا سوی تو/ توفیق و هدایت باشد ۱۹

ب : غزل حافظ :

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالبا این قدرم عقل و کفایت باشد
من که شبها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد
زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است
عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
بندهٔ پیرمغانم که ز جهلم برهاند
پیر ماهر چه کند عینِ ولایت باشد
تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم
ورنه مستوریِ ما تا به چه غایت باشد
زاهد و عجب و نماز ومنِ و مستی و نیاز
تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد
دوش ازین غصّه نخفتم که حکیمی [می] گفت
حافظ ار مست بود جایِ شکایت باشد

در غزل سلمان مواردی هست که با [«/»] نشان داده شده است.

---

۱۹) چون به نسخه های چاپی دیوان سلمان اعتماد چندانی نبود، ما این غزل را ازنسخهٔ دیوان سلمان متعلق به کتابخانهٔ نور عثمانیه بشمارهٔ 4190 مورخ پنجشنبه هفتم جمادی الثانی ۸٤٤ ورق a۱۷٦ نقل کردیم، فیلم شمارهٔ ۱۷۸ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

هنگام قرائت شعر سلمان، اگر بخواهیم کلمات را بدرستی، ادا کنیم زبان با دشواری رو برو می شود. مثلاً [همه وقتْ/ نباشد]، ناگزیر باید در فاصلهٔ میانِ [ت] و [ن] مصوتی از نوع [O] را وارد کنیم و بخوانیم [همه وقتُ نباشد] تا زبان براحتی کلمات را ادا کرده باشد. همچنین در بیت بعد [وقت/ باشد] ناگزیر باید [وقتُ باشد] خوانده شود. در مصراعِ دوم بیت سوم [دستِ/ تو] تلفظِ [تِ/ تُ] دشوار است. و باز در بیت چهارم، مصراع اول، [تو/ درویشان] تلفَظِ [تو در] بخاطرِقرب مخرج [d/t] دشوار است. و در بیت پنجم، مصراعِ دوم [خود/ تا] همان شکلِ قُربِ مخرج را داراست. باز در مصراع اول بیت ششم [دست/ دهد] ناگزیر باید به صورت [دستُ دهد] تلفظ شود و همچنین در مصراع دوم بیت آخر [تو/ توفیق] براحتی قابل تلفظ نیست. می‌بینید که در هفت بیت سلمان، هفت مورد دشواری تلفظ وجود دارد که یکی از آنها در این غزل حافظ دیده نمی‌شود. این مسأله که در بلاغتِ قدیم به آن تنافُر کلمات و تنافُرِ حروف می‌گفتند و در بلاغت اروپایی dissonance و cacophony خوانده می‌شود. یکی از مسائل عمده در بررسی موسیقیِ شعر است که به گونهٔ آماری و از طریق مقایسه قابل بررسی است. و اصل اساسی در آن، نَفْسِ تکرار حروف نیست بلکه وضع و نسبت آواهاست بیکدیگر بگونه‌ای که از نظامی موسیقایی و ایقاعی برخوردار باشد و این نظام، نظامی است بسیار پیچیده که به اعماقِ روانشناسیِ شاعر و نبوغ موسیقایی او پیوند دارد.

قابل یادآوری است که نظریه‌پردازان بلاغت در اسلام و ایران این مسألهٔ موسیقیِ کلامِ را از دو دیدگاه مورد بحث قرار داده بوده‌اند: یکی ساختمان کلمه، مجرّد از بافتِ نحوی و ارتباطی که بلحاظِ صوتی با کلماتِ پیرامون خویش دارد و دیگری به اعتبار پیوندی که با اصواتِ پیرامونش دارد. نوع اول را در مبحث « فصاحت در کلمه» مورد بحث قرار می دادند و نوع دوم را در مبحث « فصاحت در کلام.»

خطیبِ قزوینی، در تلخیص المفتاح می‌گوید: فصاحت در کلمه آن است که از «تنافر حروف» و «غرابت» و «مخالفتِ قیاس» برکنار باشد و مثالی که برای تنافر حروف می آورد کلمهٔ «مستشزرات» [رو به بالا تافته] است در شعرِ امرؤالقیس. و بعد فصاحت در کلام را بدینگونه تعریف می‌کند: برکنار بودن از «ضعف تألیف» و «تنافرِ کلمات» و «تعقید» مشروط بر اینکه کلمات، بخودی خود نیز، فصیح باشد.[۲۰]

در باب «غرابت» براحتی می توان گفت که همان باستانگرایی یا آرکائیسم است و در باب «مخالفتِ قیاس» نیز می توان افزود که همان انتخابِ تلفّظِ لهجه ها و نیمزبانهای مرتبطِ با یک زبان رسمی است. بجای آنچه در «شکلِ معیاریِ» آن زبان، شهرت دارد. امّا «تنافر حروف» را با همه توجّهی که به تعریف و مصادیق آن کرده‌اند هرگز نتوانسته‌اند قانونمندیی برای آن پیدا کنند و سرانجام آن را به ذوق واگذار کرده‌اند. سعدالدّین تفتازانی در مطوّل، می‌گوید: «بعضی چنین پنداشته‌اند که منشأ ثقل در کلمهٔ مستشزرات این است که در این کلمه شین (که از حروفِ مهموسهٔ رخوه است) میان تا (که از حروفِ مهموسهٔ شدیده است) و زاءِ (که از حروف مجهوره است) قرار گرفته است و اگر شاعر بجای آن گفته بود «مستشرفات» این ثقل تلفظ از میان برمی‌خاست امّا چنین نیست. چرا که [راءِ] نیز از حروف مجهوره است و بنابراین باید کلمهٔ مستشرف هم متنافر باشد که نیست.»[۲۱] بعد خود چنین می افزاید که عاملِ ثِقل، در تلفظِ این کلمه، «اجتماع این حروف خاص» است و دیگر هیچ توضیحی نمی دهد و می‌گوید: ابن اثیر گفته است: عامل تنافر، «بُعدِ مخارجِ حروف» نیست و همچنین «قربِ مخارجِ حروف» نیز نیست.[۲۲]

---

۲۰) خطیب قزوینی، **تلخیص المفتاح**، ۱۱.

۲۱) **المطوّل**، چاپ عثمانی، ۱۲.   ۲۲) **همانجا**، ۱۷.

امّا حقیقت امر این است که هم ساختمان کلمه و هم بافتِ آوایی آن در نسجِ عبارت، مهمترین عاملِ «تنافر» یا «عدم تنافر» است و اگر بشود نقطهٔ مقابلی برای مفهومِ تنافر قائل شد و نامی ازقبیل «تجانس» بر آن نهاد، همین «قرب و بعدِ مخارج» است. یعنی تفسیر ملاک زیبایی یا عدم زیبایی جز از رهگذر همین قرب و بعد مخارج امکان‌پذیر نیست. اشکال عمدهٔ قدما در این مسأله دو امر است: نخست آنکه اعجاز قرآن را فقط در دایرهٔ بلاغی آن می‌خواسته‌اند بفهمند و دیگر آنکه اگر قانونِ قرب و بُعدِ مخارج را می‌خواسته‌اند تعمیم بدهند در قرآن با مواردی از خلاف فصاحت به‌عقیدهٔ خودشان روبرو می‌شده‌اند و این مقدمات ایشان، هر دو جای بحث دارد.[۲۳] نکتهٔ دیگری که سبب شده است قدما، از این قانونِ آوایی زبان طفره بروند، طبقه‌بندی محدودی است که از حروف و آواهای زبان داشته‌اند و در دایرهٔ این طبقه‌بندی محدود — آنهم فقط در دایرهٔ یک کلمه، با قبل و بعدش— بحث می‌کرده‌اند و هرگز بینشی کُلّی و ناظر به مجموعهٔ وسیع‌تری از یک عبارت یا قطعه شعر، نداشته‌اند از همین روی، از قدیمترین دوره‌ها یکی از آیات قرآن مجید را بعنوان نمونهٔ «کمال فصاحت» همواره مطرح می‌کرده‌اند و گویا بعضی از اهل بلاغت، در نقطهٔ مقابل آن آیه، آیهٔ دیگری را— که در نظرِ آنان از فصاحت کمتری برخوردار بوده است— هم مورد بحث قرار داده بوده‌اند این دو آیه عبارتند از:

۱ — تبّت یَدا اَبی لَهَبٍ وَتَبَّ (۱۱۱/۱)

۲ — وَقیلَ یا ارضُ ابْلَعِی مائَكِ ویا سماءُ اَقْلِعِی (۱۱/۴۴)

---

۲۳) انحطاطِ اصلی بلاغت وقتی شروع شد که متکلّمان در آن بدخالت پرداختند و استدلالهای عقلانی و شبه‌عقلانی خود را رویارویِ غریزه و ادراک طبیعی انسان قرار دادند و امثال تفتازانی، جای جرجانی را گرفتند.

تا آنجا که این گونه بحث‌ها از قلمرو کتبِ بلاغت به حوزهٔ وسیع‌تری کشیده شده است و شاعری در این باب گفته است:

در کلامِ ایزدِ بیچون، که وَحی منزل است،
کی بود «تَبَّتْ یَدا» مانندِ «یا اَرْضُ ابْلَعِی» ۲۴

و با اینکه زمخشری کوشیده است عاملِ اشتهارِ «یا ارض

---

۲۴) گویندهٔ این شعر را در این لحظه بیاد ندارم و تصور می‌کنم در آثار متقدمین یا متوسطین آنرا دیده‌ام. هنوز صدای استادم شادروان محمدتقی ادیب نیشابوری را در گوش دارم که در درس مطول این شعر را با لحن خاصّ خویش می خواند. تصور می‌کردم که این شعر از یکی از گویندگان قرن ششم مانند سنائی و انوری باشد ولی در این لحظه هرچه جستم کمتر یافتم. قدیمترین جایی که آن را یافتم (و این به هدایت استاد یوسفی بود) **عجایب المقدور** ابن‌عربشاه، از نویسندگان قرن هشتم و نهم بود (متولد ۷۹۱ و متوفی ۸۵۴) که مؤلّف در پایان کتاب خویش به هنگام سخن گفتن از درجات بلاغت می‌گوید: از برای هر کدام از فصاحت و بلاغت درجاتی است و من در روزگار قدیم، این شعر بترجمه گفته‌ام:

ما استَوىٰ فی موقفِ افصاحُ منطبقٍ ولو
قدسحیا (؟) سحبَ سحبانٍ واَصمىٰ الأ ضَمَعی
فافتَکِر فیما ترىٰ فی منزلٍ اَعیىٰ الوَرىٰ
هَل تَرىٰ «تَبَّتْ» تحاذی «قیلْ یا اَرض ابلعی»

و مترجم فارسیِ عجایب المقدور، استاد محمّدعلی نجاتی، درپای صفحه نوشته‌اند: گویا ترجمهٔ این شعر باشد:

در بیان و در فصاحت کی بود یکسان سخن
گر چه گوینده بود چون جاحظ و چون اصمعی
در کلامِ ایزدِ بیچون که وَحیِ مُنَزل است
کی بود «تَبَّتْ یَدا» مانندِ «یا ارضُ ابلعی»

پس این شعر فارسی که ابن عربشاه در قرن نهم آن را ترجمه بعربی کرده است کهنه‌تر از عصر اوست. **عجایب المقدور فی اخبار تیمور**، شهاب‌الدّین احمدبنْ محمّد انصاری دمشقی مطبعهٔ العثمانیه، مصر، محرم ۱۳۰۵ هـ . ق و **زندگی شگفت‌آور تیمور**، ترجمهٔ محمّدعلی نجاتی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹/ ۳۳۷. در **سفینهٔ فرخ** ۳۱۸/۲ بنام انوری آمده است.

ابلعی»[۲۵] را به عللِ بلاغی مختلفی — که تا حدِّ زیادی نیز حق با اوست و همهٔ آن استدلالها دقیق است و جز از ذهن و ضمیر ناقد بزرگی چون او امکان ظهور ندارد— بازگرداند؛ امّا، بنظر من، ساختِ آواییِ «یا ارض ابلعی مائک» بسیار مهمتر است تا آن جوانبی از «اسناد مجازی» یا «تشخیص» که وی برای ارائهٔ جانبِ بلاغیِ این آیه در نظر گرفته است و اگر فقط کاربُردِ مجازی زبان، ملاک بود، بسیاری دیگر از آیات قرآنِ مجید می‌توانست، مُقدّم بر این آیه، شهرت و امتیاز کسب کند. زمخشری بعد از توضیحاتی در بابِ کاربُردهای مجازی زبان و چند نکتهٔ معنوی می‌گوید: «و بخاطر این نکته‌ها و معانی، که ما یاد کردیم، بوده است که علمای بیان‌این آیت را بسیار فصیح تشخیص داده‌اند و از زیبایی آن به رقص درآمده‌اند نه بخاطر تجانس دو کلمهٔ «ابلعی» و «اقلعی»»[۲۶] من نمی‌دانم چه کسانی از علمای بلاغت، زیبایی این آیه را به «تجانس» برگردانده‌اند و منظور ایشان از «تجانس» چه بوده است. ولی اگر «تجانس» را نقطهٔ مقابلِ تنافرِ حروف بدانیم این آیه، در نهایتِ کمالِ برخورداری از تجانس است و به هیچ وَجْه «تجانس» در اینجا بمعنی تقابُلِ صوتی، یعنی حالت توازنِ صوتیِ فواصل «ابلعی» و «اقلعی» نیست. زیرا اینگونه توازنِ صوتی را در سراسر قرآن بگونه‌ای چشم گیر در غالب آیات، بویژه آیات مکّیهٔ قرآن، فراوان می‌توان دید. پس باید پذیرفت که هر کس از علمای بیان تکیه و تأکیدی بر این آیت داشته است نظرش به جانب موسیقایی کل آیه بوده است که از لحاظ بافت آواییِ کلمات و نسجِ آن در مسیر عبارت به شیوه‌ای است که به راحت‌ترین گونه‌ای بر زبان جاری می‌شود. دلیل دیگری که برای تأیید این نظر خویش دارم این است که همیشه این آیه را — چنانکه در شعر آن

---

۲۵) **الکشاف عن حقایق غوامض التنزیل، ۲/۳۹۸.**

۲۶) **همانجا.**

شاعر دیدیم — در کنار آیهٔ «تَبَّتْ یدا» نهاده‌اند و هر کس بلحاظِ بافتِ آوایی زبان در [تبت یدا] و قرب مخارجِ آن دقت کند، احساس می‌کند که نقطهٔ مقابل [یا ارض ابلعی] است، یعنی آن کمالِ تجانس، در اینجا، به حداقل رسیده است و تلفّظِ [تْ/ یَ/ دا] از آن مایه سهولتِ مخرج و روانیِ تلفّظ برخوردار نیست، با اینکه حالت دندان فشردن و خشم هر خواننده‌را تا قیامت نسبت به بولهب به گونهٔ معجزه‌آسایی تصویر می‌کند، بویژه که ابن‌مسعود و دیگران این آیه را تَبَّتْ یَدا اَبی لَهَبْ وَقد تَبْ قرائت کرده‌اند یعنی ابن‌مسعود [و قدتب] قرائت کرده و بعضی دیگر از قراء هم [ابی لهبْ] را به سکون باءِ خوانده‌اند[27] تنها تقابلِ برجسته‌ای که میانِ [«یا ارض ابلعی»] و [«تبت یدا»] وجود دارد، تقابل در ساختار آوایی و موسیقی کلام است ولاغیر.

بازگردیم به این نکته که قدما، مبحث موسیقی کلام را با اینکه به غریزه احساس کرده‌اند و گاه در تبیینِ آن به مسائل آواشناسی و علم تجوید بخوبی توجه کرده‌اند، امّا بعلّتِ کلیشه شدنِ نمونه‌ها و مثال‌هاشان، و نیز بعلّتِ محدودیتِ دید ایشان در طبقه‌بندی روابط حروف (و نه طبقه‌بندی حروف) و محدود کردنِ روابط صوتی کلمات در دایرهٔ دو کلمه که در زنجیرهٔ گفتارپیوست بیکدیگر قرار دارند و نه رابطهٔ متقابل اصوات در طول یک بیت یا یک قطعه نتوانسته‌اند بخوبی از قوانین حاکم بر موسیقی کلماتِ زبان استفاده کنند. امّا در عمل، همهٔ گویندگان بزرگ، این قوانین را در وسیع‌ترین حوزهٔ آن، مورد استفاده قرار داده‌اند و تصور من بر آن است که در شعر فارسی، هیچ شاعری، باندازهٔ حافظ بر اسرارِ این موسیقی و روابطِ آواییِ کلمات، وقوف نیافته است. بی‌گمان بخش عظیمی ازین آگاهیِ او، به غریزه و نبوغ هنری او

---

۲۷) الکشاف، ۸۱۴/۴؛ وانوارالتنزیل، بیضاوی ۵۸۱/۲؛ والتفسیر الکبیر، امام فخر رازی ۱۶۷/۳۲.

بازمی‌گردد و بخشی از آن نیز نتیجهٔ دو امتیازی است که وی در زندگی داشته است: نخست، حافظ قرآن بودن که از لوازمِ آن، شناختِ کامل آواشناسی و علم تجوید بوده است و تأمّل در اسرار بلاغتِ قرآن که «بحثِ کشفِ کشاف»[۲۸] اشاره‌ای است به همین گونه اشتغالات وی، و دیگر موسیقی‌دانی و خوش‌آوازی او که پیوسته در شعر خویش بدان اشارت می‌کند.[۲۹]

این شیفتگیِ وی نسبت به موسیقی کلمات و وقوفی که بر اسرار حروف، بلحاظ موسیقایی، حاصل کرده است در طول تکاملِ هنری وی پیوسته در گسترش بوده است و چنین بنظر می‌رسد که بتوان نام آن را «اصالتِ موسیقی در شعر» نامید، یعنی هر کدام از عناصر و عواملِ هنری که رو یا رویِ موسیقیِ شعر قرار گیرند، باید جای خود را به موسیقی بدهند، هرچه باشند و هر قدر مقامشان دارای اهمیّت باشد.

از چشم‌انداز «اصالتِ موسیقی» ــ که نمایشگر اوجِ کمال هنری اوست ــ می‌توان نگاهی کرد به اختلاف نسخه‌ها و بر اساس این اصل، در بابِ اولویّتِ یک یا چند کلمه تصمیم گرفت. چون ممکن است بعضی از خوانندگان در چند و چون این اصل، تردید داشته باشند اینک نمونه‌هایی را با این محک، یعنیِ «اصالت موسیقی» مورد بررسی قرار می‌دهیم:

---

۲۸) بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر
چه جای مدرسه و بحثِ کشفِ کشاف است

در بابِ کشفِ کشاف که از کتب متداول عصر حافظ بوده و مورد درس و بحث مراجعه شود به یادداشتِ علاّمهٔ قزوینی در ۳۹۷ **دیوان حافظ**.

۲۹) چو هست حافظ خوشخوان غلام و چاکر دوست /۱۳۸ و
غلام حافظ خوش لهجهٔ خوش آوازم/۶۶۸ و
سخن گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ/ ۲۲.

تر/خوش : در مطلع غزل بسیار معروف خواجه:

کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد
یک نکته ازین دفتر گفتیم و همین باشد

نسخه های قدیم ب، ج بجای شعرتر، شعر خوش دارند و ظاهر امر چنین می نماید که تکرار شین در [شعر] و [خوش] موسیقی بیشتری ایجاد می‌کند. اگر به دو نکته توجه کنیم می پذیریم که اصالتِ موسیقی، [شعرتر] را بیشتر توجیه می‌کند: نخست اینکه شعر خوش، بیانی است عادی و معمولی در صورتی که در شعرتر گریزی است از هنجارهای مأنوس[30] ولی موازیِ صوتی [تر] در همان مصراعِ اول [خاطر] را داریم و در مصراع دوم [دفتر] را که تکرار [ت] در مجموعهٔ کلمات [تر/ خاطر/ نکته/ دفتر/ گفتیم] خوشه های صوتی مشابهی را بوجود می آورد. و اینکه نسخهٔ **ل** — که مقابلِ **ب** قرار دارد — [شعرتر] دارد دلیل است بر انتخاب نهاییِ شاعر بنابر همان قانونِ اصالتِ موسیقی.
عارفان/ عاشقان : در غزلِ ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد، بیت هفتم در نسخهٔ **ب** بدینگونه آمده است:

کرشمهٔ تو شرابی به عارفان پیمود
که علم بی خبر افتاد و عقل بی حس شد

در صورتی که **ل** بجای عارفان، عاشقان دارد. اصالتِ موسیقی در اینجا حکم می‌کند که عاشقان را انتخاب کنیم بدلیل تکرار شین در [کرشمه/ شراب/ عاشقان] و این قانونِ اصالتِ موسیقی را دلیل دیگری نیز در اینجا تأیید می‌کند و آن تقابلِ «عقل» است با «عشق». البته

۳۰) رابطهٔ این امر با موسیقی شعر را، در بحث موسیقی معنویِ شعر حافظ، دنبال خواهیم کرد.

ممکن است کسانی علم را در برابر عرفان هم در این بیت مورد نظر داشته باشند که تناسب دارد. ولی بهر حال قانونِ اصالتِ موسیقی ضبطِ **ل** را تأیید می‌کند.

قصه/ وصله : یکی از بحث‌انگیزترین نکاتی که در نسخه بدلهای دیوان حافظ در سالهای اخیر مورد توجه اهل ادب قرار گرفته است کلمهٔ [قصه] یا [وصله] در این بیت است:

معاشران گرهِ زلف یار باز کنید
شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید

که نسخه‌های **ب** و**ج** [وصله] ثبت کرده‌اند ولی نسخهٔ **ل** [قصه] دارد. ما به استدلالهایی که در جهتِ اثبات یا نفیِ یکی از این دو کلمه شده است در این لحظه کاری نداریم. البته بعداً نکاتی را یادآور خواهیم شد. فقط با توجه به قانونِ اصالتِ موسیقی، می‌توانیم یادآور شویم که قصه تناسب بیشتری دارد بخاطر [گ] در گره و [خ] در خوش که با [ق] در قصه قرب مخرج دارند و در مجموع هماهنگ‌اند با [ک] که در ردیف شعر تکرار می‌شود و همگی از حروف نرمکام verla اند امّا درباب اینکه شب را با قصه کوتاه می‌کنند یا دراز، یادآوری این نکته بسیار ضروری است که قصّه خودش به معنیِ موی طُره و پیشانی است. در کتاب البلغه می‌گوید: قصه: موی پیچه (= طُرّه) و در تمام کتب لغت عرب قصه را به معنیِ موی پیشانی همه جا آورده‌اند.[۳۱] البته تا آنجا که دیده‌ام قُصّه (بضم) ضبط کرده‌اند.[۳۲] اگر بنا باشد که وصله را — که به

---

۳۱) **البُلْغَه**، چاپ مینوی، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۱.

۳۲) ابن‌فارس (متوفی ۳۹۵) می‌گوید: القصه، الناصیه، [قصه: مویِ پیشانی] و می‌گوید: وقتی فعلِ قصصت الشَعر [موی را قصه قصه کردی] را بکار می‌برند که هر تارِ موی را با تار دیگر مساوی قرار دهند بگونه‌ای که این یک تابع آن دیگری شود و دریک جهت، مساویِ هم ←

تعبیر بعضی از ناقدان ناجور هم می‌نماید— بپذیریم چرا خودِ کلمهٔ قصه را — ولو به ضم— به معنیِ مویِ طره نپذیریم؟ ۳۳ به احتمال قوی حافظ رابطهٔ قصه با گیسو را با توجه به همین معنایی که قصّه دارد در نظر داشته، چه در این بیت و چه در بیت: دوش در حلقهٔ ما قصّهٔ گیسوی تو بود و چه در بیت‌های دیگری از نوع:

شرحِ شکَنِ زلفِ خم اندر خمِ جانان
کوته نتوان کرد که این قصّه دراز است

و از کجا معلوم که در شیرازِ عصرِ حافظ این کلمه حتماً به همین تلفّظی که ما ادا می‌کنیم ادا می‌شده است؟ بهر حال از لحاظ صوتی، تداعیِ [قصه/ خوش] هم با اسلوب حافظ هماهنگی دارد.

کمر/ میان : در این بیت:

→

قرار گیرند (معجم مقاییس اللغه، ۵/ ۱۱) و این با تعبیر حافظ — که شب را موازیِ زلف یار، و با بیانِ کناییِ خویش، درازتر از زلف یار تصویر می‌کند— بسیار متناسب است.

۳۳) استاد خانلری برای اثباتِ صحتِ «وصله» بجای «قصه» نوشته‌اند: «پیداست که قصّه را برای کوتاه کردن شب می‌گویند نه برای دراز کردن آن. برطبق نسخه‌های معتبر متعدد، درین بیت کلمهٔ «قصه» غلط و «وصله» درست است. کلمهٔ وصله، به فتح یا به ضم واو ابتدا، بمعنیِ زلف عاریه است، و این مضمون، یعنی پیوند زلف به شب برای دراز کردن آن در شعر فارسی سابقه دارد... در لغت عربی کلمهٔ «واصله» نیز بمعنیِ «موی زنان پیوند کننده» و «مستوصله» در معنیِ «آن زن که بر موی وی پیوند کنند» آمده است (منتهی الارب) ۲/ ۱۲۳۸ (پایان گفتار استاد خانلری باختصار) با توضیحاتی که در باب رواجِ کلمهٔ قصه بمعنیِ موی پیشانی و طرّه دادیم (و در تمام فرهنگهای عربی در مادّهٔ قصّ ثبت است) چرا قصه را به همان معنی نگیریم تا اسلوب حافظ در کمال زیبایی حفظ شود، بخصوص که «وصله» بهرحال، موی مصنوعی است و خبر از نقصی در زیباییِ طبیعیِ معشوق می دهد به دلالتِ التزامی.

خوش بسوز از غمش ای شمع که اینک من نیز
به همین کار میان بسته و برخاسته‌ام

نسخهٔ **ب** و**ج** [میان] ثبت کرده‌اند و **ل** و بعضی نسخه‌های نزدیک به **ل** [کمر] دارند. بلحاظ معنایی هیچ تفاوتی وجود ندارد و از نظر تاریخ زبان فارسی در عصرِ حافظ هر دو استعمال تا آنجا که حدس می‌زنم، مساوی‌اند، امّا قانونِ اصالتِ موسیقی، [کمر] را ترجیح می‌دهد زیرا [ک] با [خوش/ غم/ که/ اینک/ کار/ [کمر]/ برخاسته] قرب مخرج دارد. بگذریم ازینکه کمر بستن تداول بیشتری هم دارد.

کله/ کمر:

یادباد آنکه مَهِ من چو کُله بربستی
در رکابش مَهِ نو پیک جهان پیما بود

ب و نسخه‌های قدیم‌تر [کله] ثبت کرده‌اند ولی در **ل** [کمر] آمده است. استاد خانلری در تعلیقاتِ خود نوشته‌اند: «همهٔ نسخه‌ها جز قزوینی (= ل) «کله بربستی» است. دکتر غنی نوشته است که کمر بربستن مخصوص شاهان بوده و این خطاست. سرهنگان و امیران هم «کمر می‌بستند» و آنگاه استاد خانلری شاهدی از فرخی آورده‌اند:

گفتا که به میران و به سرهنگان مانی
امروز کلاه و کمرت باید ناچار

و افزوده‌اند که: «امّا «کله بربستی» را هم یقین ندارم که درست باشد.» (ج ۱۲۱۷/۲) در اینجا از لحاظِ قانونِ اصالتِ موسیقی می‌توان حکم کرد که [کمر] درست است یا آخرین انتخاب است زیرا [م] در کلمهٔ [پیما] که در مرکز قافیه قرار دارد طیفِ صوتی خود را جذب می‌کند

یعنی حروف [m.n] خیشومی (غنه nasal) را با خویش می‌آورد: آن/ مه/ من/ مه نو/ جهان/ پیما و [کمر].

می دهد/ می دمد:

می دَمَد هر کسش افسونی و معلوم نشد
که دل نازک او مایل افسانهٔ کیست

استاد خانلری نوشته‌اند در نسخه ها «می دهد» است. تصحیح قیاسی است/ ۱۵۳ و در تعلیقات نوشته‌اند: در همهٔ نسخه‌ها «می دهد» ثبت است امّا به گمان من می باید «می دمد.» باشد. زیرا که کلمه افسون با فعل دمیدن صرف می‌شود نه با فعل دادن و استعمال «افسون دادن» را جایی نیافته‌ام» ۲/ ۱۲۳۲ در توجیهِ نظر استاد خانلری می‌توان افزود که قانون اصالتِ موسیقی نیز [می دَمَد] را تأیید می‌کند زیرا در کلمهٔ [افسانه] که در قافیه قرار دارد [ن] تشخُّص دارد و طیفِ صوتی [m.n] را با خویش می‌آورد: افسون/ معلوم/ نشد/ نازک/ مایل/ افسانه/ و [می دمد].

خرقه/ فرقه:

عبوس زهد به وجه خمار بنشیند
مرید خرقهٔ دردی کشان خوشخویم

استاد خانلری نوشته‌اند: «همهٔ نسخه‌ها غیر ازج: خرقهٔ» و فقط بر اساس همان یک نسخه ایشان [فرقه] را در متن آورده‌اند. آنچه اصالتِ موسیقی تأیید می‌کند، همان ضبطِ ل و دیگر نسخه‌هاست زیرا [خوشخو] در قافیه طیفِ صوتیِ خود را جذب می‌کند که [خ/ ک/ ق] است در کلماتِ: خمار و دردی کشان و خوشخو و [خرقه] . «مریدِ خرقه» با زبان عرفان نیز — که حافظ ازآن همواره سود می جوید— انطباق بیشتر دارد

به تناسب «خرقهٔ ارادت» در مقابل دیگر انواعِ خرقه ها.[۳۴]

تحمّل / تجمّل

کیست حافظ تا ننوشد باده بی آوازِ رود
عاشق مسکین چرا چندین تجمّل بایدش

استاد خانلری در تعلیقات ۲/۷– ۱۶۶ نوشته اند: «صورت [تجمّل] در هیچ یک از نسخه های اساس کار ما نیست.» و در متن/ ۵۵۹ فقط از **ب، ط، ی** صورتِ [تحمّل] را نقل کرده اند پس باید در نسخه های دیگر: **ج، ز، ح، ک، ل** [تجمُّل] آمده باشد و درچاپ قزوینی که **ل** اساس آن است نیز دیده می شود که تجمّل آمده است. شاید من عبارت استاد را درست درک نمی‌کنم. بهرحال، از لحاظ قانون اصالتِ موسیقی این کلمه باید [تجمّل] باشد زیرا [ج] با [چ] در [چرا] و [چندین] قرب مخرج دارد و از حروف لثوی alveolat به شمار می‌روند. شاید منظور استاد خانلری، بیت دیگری است که در حاشیهٔ آن همین نظر را داده‌اند:

از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
کان تحمل که تو دیدی همه بر باد آمد.

و در آنجا نیز قانون اصالتِ موسیقی یعنی قرب مخرج [ت/ د/ ج] ضبط [تجمّل] را تأیید می‌کند.

این قانونِ اصالتِ موسیقی، در استتیکِ شعر حافظ، از نظام آرایش واج ها تا تغییراتِ عروضی و مسائل مربوط به قافیه نیز، حکمروایی و شمولِ خود را حفظ کرده است بنابراین در ابیاتی مانندِ:

دوش بر یادِ حریفان به خرابات شدم
خُمِ مَی دیدم خون در دل و سر در گل بود

---

۳۴) برای انواع خرقه و از جمله خرقهٔ ارادت مراجعه شود به تعلیقات **اسرارالتوحید**، ۲/ ۴۶۵.

جای تردید نیست که صورتِ:

خم می دیدم [و] خون در دل و سر در گل بود

درست است و از عجایب اینکه شش نسخه از معتبرترین نسخه های مورد استفادهٔ استاد خانلری همین صورت را داشته و ایشان از روش خویش عدول کرده و صورت اولی را — که فقط در سه نسخهٔ جدیدتر آمده است — برگزیده اند ما در باب ارزش بلاغی و هنری این [واو] در شعر حافظ، جای دیگر، در همین کتاب بحث کرده ایم[۳۵]. بلحاظِ موسیقیِ عروضی، با اینکه این تغییر از جوازات شاعری است ضبط ایشان بعید می نماید. نمی دانم آیا موردِ دیگری در حافظ مشابه دارد یا نه؟ زیرا درجهٔ استفاده از جوازات شاعری، بویژه تغییرات عروضیِ ارکان، از مسائل «سبک شخصی[۳۶]» شعَرا است و به «سبکِ دوره ای[۳۷]» مربوط نیست بنابراین ممکن است در شعر معاصران حافظ مواردی از آن دیده شود ولی در غزل حافظ به دلیل همان مسألهٔ اصالتِ موسیقی که در باب آن سخن گفتیم، جایی نداشته باشد. و از همین مقوله است مصراع اول این بیت:

هر که را خوابگه آخر نه که مشتی خاک است
گو چه حاجت که برآری به فلک ایوان را

که در نسخهٔ ل (قزوینی) به این صورت آمده است:

هر که را خوابگه آخر مشتی خاک است

که اصالتِ موسیقی، جایی برای صحّت آن باقی نمی‌گذارد. اگر توجیهِ عروضی داشته باشد، توجیهِ سبکی ندارد (یعنی در سبکِ شخصیِ حافظ مشابه ندارد). و از نمونه های حکومتِ اصالتِ موسیقی درقافیه، یکی این

---

۳۵) به صفحات ۲۴ــ۲۳ کتاب حاضر مراجعه شود.

36) Individual style. 37) Period style.

مصراع است در چاپ قزوینی:

ازین سموم که برطرفِ بوستان بگذشت
عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی

که نسخهٔ قزوینی و بعضی نسخه‌های دیگر بجای یاسمنی [نسترنی] دارد و بعضی ازمحقّقان برای اولویّت دادن به‌آن ضبط، استدلالهایی هم کرده‌اند ولی قانون اصالتِ موسیقی [یاسمنی] را مُسلّم می‌دارد زیرا در سراسر غزل، خواجه، اعنات یا لزوم مالایلزم را رعایت کرده است و این نکته را کاشفی در قرن نهم مورد توجه داشته است.[38]

موسیقیِ معنوی شعر حافظ، در جهتِ پارادوکس و گره زدن متناقضات، حرکت می‌کند، و این امر، چنانکه پیش از این بدان اشارت کردیم، بازتابی است از جهان‌بینیِ خاصّ او که برخاسته از «ارادهٔ معطوف به آزادی» است. حافظ در آن می‌کوشد که انسان را در نقطهٔ کمال آزادی قرار دهد، جایی که نه تنها در فضای هنر او و پهنهٔ دیوان شعر وی احساس دسترسی به هر دو سوی مفاهیم متناقض را داشته باشد (مثلاً: نماز و عصیان) بلکه حتی در داخل یک بیت یا یک مصراع و حتّی یک تعبیر یا ترکیب نیز می‌کوشد که این آزادی و اختیار را تصویر کند. گفتیم که غلبهٔ اسلوب ایهام نیز در شعر او، یکی از جلوه‌های همین میل به آزادی است. و اینک می‌پردازیم به جستجوی جلوه‌های این شیوه از رؤیّتِ جهان، در اسلوب بیانِ پارادوکسیِ او.

اگر به همان غزلی، که در کنار غزل سلمان ساوجی، بلحاظ موسیقی اصوات مورد بررسی قرار گرفت، توجه کنید و باز غزل سلمان را بعنوان معیار و هنجار در نظر بگیرید، می‌توانید آثار این گونه جهان‌بینی را در شعر حافظ، به کمال، مشاهده کنید. آنچه در باب این غزل می‌گوییم،

---

۳۸) بدایع الافکا، کاشفی، ص ۶۰.

در حقیقت، قابل تعمیم به سراسر دیوان اوست— دست کم قسمتِ اعظم کار او، آنجا که هنر وی از دیگر شاعران جدا می‌شود و در حقیقت مظهر «حافظانگیِ» حافظ است.

یک : نخستین چیزی که در غزل حافظ به‌چشم می‌خورد، تنوّعِ تقابل‌های صوری است. منظور من از تقابل‌های صوری عطفِ دو چیز است بگونه‌ای که آنها را در مقابل هم قرار دهد، خواه، این تقابل، تقابل تضاد باشد و خواه از دیگر مقولات. بهرحال یک نوع مسألهٔ «دستوری» است نه یک مسألهٔ منطقی و فلسفی.

۱— مجموعهٔ تقابُل های صوری، در غزل **سلمان :**

۱. نظرِ مرحمت [و] چشمِ عنایت
۲. ناز [و] ستم
۳. اثرِ دولت [و] آثارِ کفایت

۲— مجموعهٔ تقابُل‌های صوری، در غزل حافظ:

۱. من [و] انکار شراب
۲. عقل [و] کفایت
۳. دف [و] چنگ
٤. زاهد [و] عجب
۵. عجب [و] نماز
٦. من [و] مستی
۷. مستی [و] نیاز
۸. تو [و] من [یا] زاهد

چنانکه ملاحظه می‌شود نسبت این تقابلها در غزل سلمان ۳ به ۷ است و در غزل حافظ نسبت ۸ به ۷ و این تقابلها، مجرد از هرگونه تحلیل دِلالی و سِمانتیک، خود بخود، مایهٔ پیوندِ نهانیِ اجزای یک کُلِّ هنری است و

جلوه‌ای است از جلوه‌های تنوع و وحدت که در باب اهمیت آن در قلمرو موسیقی اصوات بحث بسیار داشته‌ایم.

دو: دومین جلوهٔ این موسیقیِ معنوی، در کیفیت یا نوع تقابل‌هاست. اگر به تقابُل‌های موجود در غزل سلمان، به دیدهٔ خوشبینانه و مثبتی بنگریم، نوع تقابل، تقابل موازی هاست: نظر مرحمت [و] چشمِ عنایت/ ناز [و] ستم/ اثر دولت [و] آثار کفایت. بحدّی که در فضای شعر می‌توان گفت نیازی به یک سویِ این مجموعه نیست. زیرا «نظر مرحمت» می‌تواند جانشین «چشم عنایت» باشد و بر این قیاس «ناز» و «ستم» و «اثر دولت» و «آثار کفایت» هر کدام جانشین دیگری شود. امّا در شعر حافظ، نوع تقابل‌ها، تقابلِ تضادّ و تناقض است و اگر در تمام موارد، تقابلِ تناقض و تضاد نباشد، دست کم عناصرِ تقابل بلحاظِ منطقی، عینیت و این همانی ندارد: «من» [و] «انکار شراب». با اینکه تقابل منطقی شان تقابلِ تضاد و تناقض نیست، در لحن بیانِ حافظ تبدیل به تقابلِ «ماورای تضاد و تناقض» شده است، استفهام انکاریِ شگفت‌آورِ خواجه. امّا اگر بخواهیم مجردِ از بافتِ شعر خواجه، این دو مفهوم را رو یا روی هم قرار دهیم، دست کم، تقابل‌شان تقابل موازی‌ها نیست. و این را همه کس می‌داند که «کلمه» در شعر است که معنیِ دقیق خود را می‌یابد نه در فضای مجردِ ترکیبِ اصوات آن. «عقل» و «کفایت» —چنانکه پس از این خواهیم دید— تقابل‌شان، از نوعِ تقابل موازیها نیست، زیرا حافظ «عقل» را — به مناسبت اینکه شراب موجب زوال عقل، درکاربُردِ اصطلاحی آن می‌شود— به شیوهٔ طنزآمیز خویش، در مفهومِ مورد نظر خود، به کار برده است و آن همان «هوشیاریِ حاصل از مستی» است. بار دیگر به این مسأله، با توضیحات بیشتری خواهیم پرداخت.

سه: اگر از حوزهٔ تقابل‌های صوری بگذریم، مجموعهٔ عناصر متقابل را

به اعتبارهای مختلف منطقی، در کُلِّ غزل سلمان ، می‌توان در این مفاهیم مشخص کرد:

۱. من [و] تو
۲. ناز [و] ستم
۳. ستم [و] شکایت
۴. جور [و] عتاب
۵. عنا [و] عنایت
۶. پادشاه [و] درویش
۷. نظر [و] چشم
۸. پا [و] دست
۹. سرگردان [و] توفیق
۱۰. توفیق [و] هدایت

که اگر هم، در بعضی موارد، تقابل آنها تقابل تضاد باشد تضادی است که در سنّتِ شعری و زبانیِ قبل از سلمان وجود داشته است و او به خلق فضایی ویژهٔ ترکیب این تضادها نپرداخته است: پادشاه [و] درویش یا من [و] تو. در دیگر موارد هم که تقابل، تقابل موازیهاست: نظر و چشم/ جور و عتاب/ ناز و ستم. تنها، در عنا / عنایت، نوعی تقابلِ تضاد وجود دارد که برگرفته شده از زبان گفتار و عرف اهل زبان است؛ یا نوعی جناس.

در شعر حافظ این تقابلها به لحاظ کمیّت، در حدّی است که در مقابلِ آن، باید شعر سلمان را فراموش کنیم. و بلحاظ کیفیّت نیز در حدی است که در تاریخ شعر فارسی نه مقدّم دارد و نه تالی. اینک نگاهی می‌افکنیم به مجموعهٔ تقابل‌ها در شعر حافظ :

۱. من [و] انکار شراب

۲. **شراب [و] عقل**
۳. **عقل [و] کفایت**
۴. **عقل [و] جهل.** در فرهنگ اسلامی عقل نقطهٔ مقابل جهل است نه علم می‌گویند: «عقل وجهل» نه «علم وجهل».
۵. **عقل [و] مستی**
۶. **شراب [و] تقوی**
۷. **تقوی [و] دف**
۸. **دف [و] چنگ**
۹. **شب‌ها [و] این زمان**
۱۰. **راه زدن (قطع طریق) [و] تقوی،** بهمان معنیِ « شد رهزن سلامت زلف تو وین عجب نیست»
۱۱. **تقوی [و] راه زدن** (در موسیقی) به همان معنی « راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد».
۱۲. **راه زدن** (موسیقی) **[و] چنگ و دف**
۱۳. **راه زدن [و] سر براه آوردن**
۱۴. **سر براه آوردن [و] هدایت**
۱۵. **هدایت [و] راه بردن**
۱۶. **راه بردن** (رفتن و حرکت) **[و] موقوف بودن** (ایستادن). عشق کاری است که **موقوفِ** هدایت باشد.
۱۷. **رهایی [و] بندگی،** در شکل «**بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند**»
۱۸. **پیر مغان [و] ولایت**
۱۹. **ولایت [و] عنایت** با توجه به « **سبقت العنایة فی البدایه فظهرت الولایة فی النهایة**»[۳۹]

---

۳۹) مراجعه شود به تعلیقات اسرارالتوحید ۲/ ۸۱۰.

۲۰. پیر مغان [و] میخانه

۲۱. میخانه [و] مستوری با توجه به اینکه مستوری، صفت اولیاءِ است: اولیائی تحت قبابی[۴۰]

۲۲. غایت [و] میخانه[۴۱]

۲۳. مستوری [و] مستی

۲۴. زاهد [و] عُجْب

۲۵. عُجْب [و] نماز

۲۶. نماز [و] مستی

۲۷. من [و] مستی

۲۸. مستی [و] من

۲۹. تو [و] من

۳۰. من [و] زاهد

۳۱. عشق [و] زهد

---

۴۰) همانجا، ۶۳۶/۲.

۴۱) شاید برای بسیاری از خوانندگان، تقابل و رابطهٔ میخانه و غایت نیازمندِ توضیح باشد. و این نکته‌ای است که هیچ‌یک از مفسرّان حافظ (تا آنجا که به‌یاد دارم) به آن توجه نکرده‌اند: غایت در اصلِ لغت بمعنی عَلَم و درفش است و مشهورترین معنیِ آن عَلَم و درفشی بوده است که میفروشان بر دَرِ میکدهٔ خویش می‌زده‌اند تا نشانه‌ای باشد. و این معنی در تمامِ فرهنگ‌های معتبر عربی به‌فارسی و عربی به عربی منعکس است. در منتهی الارب گوید: غایت: عَلَم ورایتِ خمّار. و در السامی فی الاسامی، تألیف میدانیِ نیشابوری (متوفی ۵۱۸) گوید: الغایة: عَلَمی که [می فروشان] بر دَر دکّان بزنند نشان را. (چاپ عکسیِ بنیاد فرهنگ ایران ۲۰۳) و در البُلْغَة تألیف ادیب یعقوب کُردَیِ نیشابوری (متوفی ۴۷۴) نیز در بحث از لوازم دکّه: میفروش گوید: غایت عَلَمی که بر در دکّان بزنند نشان را (چاپ مینوی، بنیاد فرهنگ ایران ۱۲۵) در لسان العرب نیز به همین معنی آمده است و نیز رجوع شود به فرهنگ عربی به انگلیسی لین، در کلمهٔ غایت و نیز عقاب. باتوجه به این نکته یکبار بیت حافظ را، از نو، بخوانیم:

تا به غایت. رَهِ میخانه نمی‌دانستم
ورنه مستوریِ ما تا به چه غایت باشد؟

۳۲. زهد [و] رندی
۳۳. مست [و] حکیم (صاحب خرد)

که مجموعهٔ تقابل‌های سلمان ۱۰ به ۷ بود و درشعر حافظ نسبتِ ۳۳ به ۷ است. بلحاظِ کیفی نیز غالب این عناصر که رویاروی یکدیگر قرار گرفته و در سراسر اجزای غزل منتشرند، تقابل‌شان از نوعِ تقابلِ تضاد یا تقابُلِ دو امر سلبی و ایجابی (تناقض) است و هر گروهی از یک منظومهٔ فکری یا فلسفی یا جهان‌بینی برخاسته است. مجموعهٔ «شریعت اسلامی» در مقابل «مجموعهٔ مزدایی و مُغانگی» و مجموعهٔ «خِرَد» در مقابل مجموعهٔ «مستی» و مجموعهٔ «عشق» در مقابل مجموعهٔ «زهد». آزاد رها کردن خواننده و شنونده درچنین فضای رنگارنگ و متضادی، اوج هنر حافظ است. و خاستگاهِ این جمال‌شناسی، چیزی نیست جز همان کشش و میلی که نسبت به آزادی در ضمیرِ حافظ نهفته است و خواننده را با خویش به این رهاییِ دعوت می‌کند: «ارادهٔ معطوف به آزادی».

آنچه در بررسی این تقابل‌ها، بعنوان عناصر سازندهٔ ساختِ درونی و بُرشِ عمقی شعرِ حافظ، قابل ملاحظه است، تنها تنوّع و کثرتِ تقابلها نیست، بلکه رابطه‌ای است که غالبِ اجزای مجموعه با یکدیگر دارند. و این مهمترین عامل انسجامِ ساختِ درونی شعر حافظ است و سببِ پیچیده شدنِ ساختِ شعر او. این پیچیدگی به معنیِ ابهام و غموض و غیرقابل فهم بودن نیست بلکه بمعنی تجاوز از سطح روابط عادی و مألوف عناصر سازندهٔ شعر است؛ و پیوندی که با روانشناسیِ مؤلف از یک سو و روانشناسی انسان، بمعنی عام کلمه در طول تاریخ، از سوی دیگر دارد؛ روابطی که در هر بارخواندن، رشته‌های تازه‌ای از آن آشکار می‌شود و خبر از رؤیتی ژرف نسبت به جهان و هستی می‌دهد و آینه‌ای است برای اضطراب‌های متافیزیکی انسان. در حقیقت گردش دایره وارِ این تقابلها، و شبکهٔ ارتباطی اجزای شعر او، بی‌نهایت است.

اینک بخوبی دانسته می‌شود که مرز «حافظیّتِ» حافظ از کجا آغاز می‌شود. اگر ساختِ سطحی شعر را ملاک قرار دهیم، در این چشم‌انداز، شعر سلمان و حافظ دارای یک نوع ساخت بنظر می‌رسد امّا هنگامی که بُرشِ عمقی ساختِ شعر آنان را در نظر بگیریم تفاوت از زمین تا آسمان است. شبکهٔ متنوعی از تناقض‌ها و تضادها — که بگونه‌ای کیمیاکارانه، بهم آمیخته شده است[42] — این ساختِ عمقی را در شعر حافظ بوجود می‌آورد و تبدیل به «معیار جمالیِ»[43] شعر او می‌شود و با تحوّلِ حواشیِ معناییِ این شبکه، در طول تاریخ، زمینهٔ دیالک‌تیکیِ جمال‌شناسیِ شعر او را سامان می‌بخشد. چیزی که ریشه در ثَنَویّتِ ذاتِ انسان دارد و از دیرباز فلاسفهٔ اسلامی و ایرانی به آن توجه داشته‌اند که «اکثر امورِ انسان و

---

۴۲) برای آنکه مفهوم کیمیاکاریِ او را دریابید به این دو بیت که یکی از مشاهیر متأخرین صوفیه، با همان عناصر شطحی و پارادوکسی شعر حافظ، مرتکب شده است توجه کنید:

«بر در میکده رندان قلندر» مائیم
«که ستانیم و دهیم افسر» شاهان عظام،
قطبِ وقتیم و به عَبدیّتِ ما مشغول اند
همه أوتادِ عظام و همه اَبدالِ کرام

(مظفرعلیشاه کرمانی، ریاض العارفین هدایت ۳۰۲)

و خیال کرده است شطح یعنی حرفهای بزرگ بزرگ زدن و ادعاهای گزافه و کلان داشتن؛ و مقایسه کنید با این دو بیت حافظ:

بر دَرِ میکده رندان قلندر باشند
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای
دستِ قدرت نگر و منصبِ صاحب جاهی

در شطح بیش از آنکه «مضمون» و «معنی» مطرح باشد «اسلوب» مطرح است و بهمین دلیل تمام شطح‌های متأخرین صوفیه لوس و بی‌مزه است، چون فقط «ادّعا» دارد نه «اسلوب».

43) aesthetic value

دگرگونی احوال او مثنوی [= دارای دوگانگی] و متضاد است»[۴۴] و این ثنویّت را در تمایُلِ متضّادِ انسان به تشبیه و تنزیه، در حوزهٔ الاهیّات، بخوبی می‌توان دید. قرآن کریم نیز در دو سوی تشبیه و تنزیه، نازل شده است. شاید به همین دلیلِ ثنویّتِ ذات انسان است که قاطعیّت، دشمنِ هنرهاست. و بعضی از فلاسفه را عقیده بر آن بوده است که «شعر» و «ایمان» ــ به مناسبتِ قاطعیّتی که در ایمان وجود دارد ــ جمع نمی‌شوند و قال بَعْضُ الحکماء: لم یُرَ مُتَدَیِّنٌ صادقُ اللهجةِ مُفلِقاً فی شِعره: [هرگز دینباوری راستگوی را نتوان یافت که شاعری خوش‌سخن نیز باشد[۴۵].] که ناگزیر باید آن را به دینباوری کلیشه‌ای تفسیر کرد!

---

۴۴) اکثرُ اُمورِ الانسانِ و تصرّفِ احوالِهِ مَثْنَویّةٌ متضادّةٌ، رسائل اخوان الصفا ۲۵۹/۱.

۴۵) کلیّاتِ ابوالبقاء، ایوب‌بن موسی الکفوی، (متوفی ۱۰۹۵) طبع بولاق، ۱۲۸۱ ه‍ . ق/۲۱۸.



زاهد بودم، ترانه گویم کردی

جلال‌الدّین مولوی

۱

رودکی و رباعی

صاحب المعجم، در خلال حکایتی، اختراع وزن رباعی را به رودکی منسوب کرده است[۱] و تصریح دارد براینکه این وزن از اوزان خاصی است که ایرانیان بوجود آورده‌اند. نظر صاحب المعجم را دیگران هم در طول تاریخ تکرار کرده‌اند[۲] شمس‌قیس می‌گوید: «در قدیم برین وزن شعر تازی نگفته‌اند و اکنون مُحْدَثانِ اربابِ طبع برآن اقبالی تمام کرده‌اند و رباعیات تازی در همه بلادِ عرب شایع و متداول گشته است.»

از طرز تعبیر او پیداست که سابقهٔ رباعی سُرایی را در زبانِ عربی نزدیک به عصر خودش (قرن هفتم) تصور می‌کرده است. وی متأسفانه هیچ

---

۱) **المعجم**، به تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی و محمد تقی مدرسِ رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران (تاریخ مقدمه ۱۳۳۸) ۱۱۵.

۲) استاد جلال‌الدین همائی معتقد است رودکی این وزن را اختراع نکرده است شاید او، اولین کسی است که اشعار ملحون خود را بر این وزن سروده است **رودکی واختراع رباعی** (سخنرانی آقای جلال‌الدین همائی، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران شمارهٔ ۳ و ٤ سال ششم، فروردین و تیر ۱۳۳۸ شمارهٔ مخصوص رودکی) ٤۸.

نمونه‌ای از رباعی سُرایی در عربی و سابقهٔ دقیق آن نیاورده‌است. پرسشی که جای تحقیق دارد این است که ببینیم از کی رباعی سُرایی در عربی رواج یافته، یا دستِ کم اگر از رواج آن صحبت نکنیم از پیدایش نخستین تجربه‌ها درین زمینه بحث کنیم.

قدیمترین جایی که به یاد دارم از سابقهٔ رباعی در زبان عربی بحث کرده است کتاب دُمْیَةُ القَصْر ابوالحسن باخَرْزی (شهید شده به سال ۴۶۷ هـ.ق) است که از مهمترین تألیفات ایرانیان در تاریخ ادبیات زبان عربی بحساب می‌آید و ذیلی است بر کتاب یتیمة الدهر ابومنصور ثعالبی نیشابوری (۳۵۰ ــ ۴۲۹) یکی دیگر از ادیبان بزرگ خراسان که یک نسل قبل از باخرزی می‌زیسته است.

باخزری در ضمن شرح احوال احمد بن حسین خطیب از شاعران پوشنگ ــ شهرکی در هفت فرسنگیِ هرات ــ می‌گوید: «وی خطیب کراة بود و کراة از نواحی پوشنگ است. وی از فضلا و دهاقینِ آن ناحیه است و صاحبِ خطِّ نیکو و در فارسی و عربی توانا و در میانِ ادیبانِ هر دو زبان موردِ احترام. و من از شعر او، جز قطعاتی، که بر وزنِ رباعی نظم کرده است، چیزی به دستم نرسیده است؛ از قبیلِ این سخن او:

قَد هاضَ فراقُهُ فَقاری والله
واستهْلکَ هجرهُ قراری والله
أذری الدمَ لیلي ونهاری والله
لم یُغنِ عنِ الهویٰ خذاری والله

و این سخن او:

ابلی جسدی هوی ظلوم جان
قد هجَّنَ قدّه قضیبَ البان

یا مَن اضحیٰ وما له من ثانٍ
ما ضَرّکَ لو فَکَکْت هذا العانی ؟

و من این اسلوب را، پیش ازین نشنیده بودم؛ تا آنگاه که پدرم، رحمه الله، رباعیاتی، برین نمط، از ابوالعباس محمدبن ابراهیم کاتب باخرزی، برای من خواند. ازجمله این سخن وی:

قَدْ سَیَّرنی الهویٰ اَسیرَ الذلّه
واستنهکنی ومابجسمی علّه
واستأ صل و استباحَ هجری کله
لاحول ولاَ قوة الاّ بالله [۳]

به ضمیمهٔ چندین نمونهٔ دیگر از گفتار وی. سپس پدرم، رحمه الله، برین منوال و وزن، نمونه هایی بسیار به نظم آورد، مانند این سخن او:

اَعْطَیْتکَ یابَدْرُ عنانَ القلب
لا زلتُ اَریٰ هواک شانَ القلب
لولم یکنِ الصدُر صوانَ القلب
انزلتک والله مکانَ القلب

آنگاه، باخرزی می‌گوید: و من گفتم:
قد مَلّ هوایٰ فافترشتُ الملّة
خِلّ بوصاله تُسَدُّ الخَلّة

---

۳) بکار بُردنِ «لا حولَ ولاقوة الاّ بالله» ، بعنوان یک مصرع در نیمهٔ دوم قرن چهارم یا اول قرن پنجم، نشان می‌دهد که از قدیمترین ایّام رابطهٔ این عبارت با وزنِ رباعی مورد نظر بوده است و اینکه بعضی از معاصرانِ ما آنرا، محصول دوره‌های بعد از شمس قیس دانسته‌اند، خطاست.

اَدْمیٰ کَبَدی بسیف هجر سلّه
ما اَجْوَرَهُ عَلَّی سُبحان الله![۴]

در مجموع، از سخن باخرزی می‌توان دریافت که وی، با اینکه یکی از بزرگترین جمع‌آورندگان شعر زبان عربی در عصر خویش بوده و از خلال کتاب او، احاطهٔ عجیب او را به دیوانهای شاعران معاصر او و دورانِ قبل از وی بخوبی می‌توان دریافت[5] ازجنس رباعی در زبان عربی، جز همین نمونه‌ها، خبری نداشته است و بی‌گمان اگر قبل از ابوالعباس محمدبن ابراهیم باخَرْزی و احمدبن حسین خطیب پوشنجی، نمونه‌هایی از رباعی در زبان عرب سروده شده بود، او، تا این حد نسبت به نمونهٔ کار اینان اظهار شگفتی نمی‌کرد و در سراسر دُمْیَةُ القصر نیز، جز همین چند نمونه، شعر دیگری در وزن و قالبِ رباعی نقل نکرده است و می‌دانیم که با خرزی از ادیبانی ست که نسبت به رباعی توجه خاص داشته و او خود نخستین شاعری

---

۴) **دُمْیَةُ القصر وعُصْرَةُ اهلِ العصر**، ابوالحسن علی بن حسن الباخرزی، تحقیق و دراسة الدکتور محمد التونجی، دمشق، تاریخ مقدمه ۱۳۹۱/ ۱۹۷۱ ج ۲/ ۹۲۱.

۵) از جمله مواردی که اشتیاق خود را به جمع‌آوری اسناد شعر معاصر خویش نشان داده است در شرح حال ابوعلی ابزون مجوسی از شعرای ناحیهٔ عمان است که می‌گوید سالها در جستجوی آن بودم تا در کتابخانهٔ نظامیهٔ نیشابور آنرا یافتم (**دمیة القصر ۱/ ۱۲۰**) و این ابوعلی ابزون که بغلط در بعضی چاپهای دیگر ابوعلی بن وَن (چاپ محمد راغب الطباخ) آمده است از شعرای مجوسی آن عصر است که متأسفانه جز منقولات باخرزی شعر زیادی از او باقی نمانده و نام کامل او چنین است: ابزون بن مهبردِ عمّانی مجوسی، یک قصیده از او در باب جشنِ مهرگان در یک سفینهٔ خطی قدیمی باقی مانده است. مراجعه شود به **جمهرة الاسلام**، چاپ عکسی فؤاد سزگین، آلمان ۳۸۸ــ ۳۹۰ و در باب نام کامل و ضبط درست نام او مراجعه شود به دمیة القصر چاپ سامی مکی العانی (بغداد، ۱۹۷۱ ج ۱/ ۱۷۹) که در حاشیه از **الوافی** ج اول ورق ۵ نقل کرده است و مقایسه شود با **کشف الظنون** ۱/ ۷۷۲ چاپ استنبول ۱۹۴۱/ ۱۳۶۰.

است که در زبان فارسی دیوان رباعیات خویش را، قبل از عطار[٦] و قبل از اوحدالدین کرمانی در نیمهٔ اول قرن پنجم و مسلماً قبل از ٤٦٧ که سال شهادت اوست، در یک مجموعه جمع‌آوری کرده بوده است و نام طربنامه برآن نهاده بوده و نسخه‌ای از آن دیوان رباعیات او را در قرن هفتم سدیدالدین محمد عوفی در کتابخانهٔ «سَر پُل» بخارا دیده بوده و چندین رباعی از آن مجموعهٔ طربنامه در کتاب خویش نقل کرده است[٧] و ازین نکته که عوفی درباب او متذکر شده است می‌توان شیفتگیِ وی را به رباعی سُرایی بخوبی دریافت. بنابر این نظر وی، نسبت به رباعیهای عربی محمدبن ابراهیم کاتبِ باخرزی ــ که با اعجاب بدانها نگریسته و می‌گوید: پیش ازین این اسلوب را نشنیده بودم ــ دارایِ کمال اهمیّت است.

این ابوالعباس محمدبن ابراهیم کاتب از معاصران ابومنصور ثعالبی (متوفی ٤٢٩) بوده است و کاتب همان ابوالقاسم کثیر که به عنوان شیخ العمید، منوچهری او را مدیح گفته[٨] و در تاریخ بیهقی نامش مکرر می‌آید[٩] به عنوان صاحب دیوان خراسان و در بعضی ایام متصدی دیوان عرض.

---

٦) علاوه بر باخرزی عده‌ای دیگر از شعرای فارسی زبان نیز بعلّت حجم زیاد رباعیهاشان، یا بعلّت اینکه بخش اعظم کار آنها رباعی بوده است دیوان خاص رباعی ترتیب داده‌اند مثل عطار (مختارنامه، به اهتمام شفیعی کدکنی، تهران انتشارات توس ١٣٥٨) واوحدالدّین کرمانی که از مجموعهٔ رباعیات او نسخه‌های متعدد باقی است و اخیراً توسط دوست فاضل ما آقای ابو محبوب چاپ شده است (تهران، انتشارات سروش ١٣٦٦) و سحابی استرابادی که دیوان رباعیات او جدا از دیوان غزلیات اوست (غزلیات چاپ مشهد، بکوشش آقای جواهری ١٣٤٨) و بیدل دهلوی.

٧) لباب الالباب، سدیدالدین عوفی، چاپ سعید نفیسی، تهران ٦٨/١.

٨) دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، تهران ٣٣/١٣٢٦.

٩) تاریخ بیهقی، چاپ دکتر فیاض، انتشارات دانشگاه مشهد، مشهد ١٠٨/١٣٥٠.

ثعالبی در تتمة الیتمیة به ذکر احوال و شعر این ابوالعباس محمدبن ابراهیم کاتب پرداخته امّا سال تولدّ و وفات او را نیاورده است[۱۰] باخرزی نیز در دمیة القصر شرح حالی از او آورده است[۱۱] ولی سال تولد و وفات او را ثبت نکرده است. قدر مُسلّم این است که وی در سالهای پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم می‌زیسته است. بنابر این قبل از چهارصد هجری این رباعی سرایی بزبان عربی، در خراسان، رواج داشته است و در قرن پنجم، در روزگارِ باخرزی، شیوع بیشتری یافته است.

پرسش اصلی این است که آیا می‌توان این شاعر باخرزی قرن چهارم و آغاز قرن پنجم را نخستین رباعی سُرایِ زبان عربی در شمار آورد و گفت: وقتی صاحب دمیة القصر، با آن احاطهٔ عجیبش بر شعر عرب، نمونه‌های رباعی محمدبن ابراهیم کاتب باخرزی را نوآیین و تازه یافته و پدرش و خودش به تتبّع آن شیوهٔ شعر روی آورده‌اند، پس باید پذیرفت که تا اواخرِ قرن چهارم چنین تجربه‌ای در زبان عربی انجام نگرفته بوده است.

امّا یک نکتهٔ اساسی دیگر را باید برین مسأله افزود و به یک پرسش اساسی‌تر پاسخ داد:

ابوعبدالرحمن سلمی (متوفی ۴۱۲ هـ.ق) که بزرگترین مورّخ احوال و اقوال صوفیه است در کتاب آداب الصحبه و حسن العشرة[۱۲] خویش سخنی دارد که از آن بعضی نکاتِ مهمّ درباب سابقهٔ رباعی را می‌توان

۱۰) تتمة الیتمیة، ابومنصور عبدالملک ثعالبی، عنی بنشره عباس اقبال، طهران ۱۳۵۵ هـ.ق که سال تألیف کتاب باید بین ۴۲۴-۴۲۹ باشد و دوران زندگی ثعالبی ۳۵۰-۴۲۹ بوده است.

۱۱) دمیة القصر ۹۲۱/۲.

۱۲) آداب الصحبة وحسن العشرة، ابوعبدالرحمن سلمی، حققّه و علّق علیه م. ی. قسطر M. J. Kister بیت المقدّس (اورشلیم) ۱۹۵۴/

دریافت و نیز مفهوم دقیق‌تر آن را. اینک عین گفتارِ سُلمی و ترجمهٔ آن: «وقیل له [ای للجنید] فما بالهم [ای اصحابک] لایطربون اذا سمعوا القرآن؟ قال: مافی القرآن مایوجب الطرب و کلام الحق نزل بامر و نهی و وعده و وعید. فهو یقهر. قیل فما بالهم لایطربون عندالقصاید؟ قال: لانه ممّا عملت ایدیهم. قیل له: فما بالهم لایطربون (نسخه بدل: یطربون) عندالرباعیات؟ قال: لانه کلام العشاق والمجانین (نسخه بدل: کلام المحبّین والعشاق)» که ترجمهٔ آن چنین است: «بدو [یعنی به جُنَید] گفتند: چرا ایشان [یعنی: یاران تو] به هنگام استماعِ قرآن به شادی و طرب نمی‌پردازند؟ گفت: آنچه در قرآن آمده موجب شادی و طرب نیست و سخن خدای به امر و نهی و وعد و وعید نازل شده و همه مقهور کردن است (=قهر است) گفتند: چرا ایشان از شنیدنِ اشعار [= قصاید[۱۳]] به شادی و طرب در نمی‌آیند؟ گفت: زیرا کاری است که به دستِ خود انجام داده‌اند. گفتند: چرا ایشان به هنگام شنیدن رباعیات اظهار شادی و طرب نمی‌کنند (نسخه بدل: می‌کنند)[۱۴] گفت: زیرا کلام عاشقان و دیوانگان است (نسخه بدل: کلام محبّان و عاشقان است.)[۱۵]

از مجموع این سؤال و جواب چند نکته مسلم می‌شود: یکی این است که در نیمهٔ دوم قرن سوّم که دوران حیات جنید (متوفی ۲۹۷)

---

۱۳)قصیده، بمعنی مطلقِ شعر است و ارتباطی با تعریفِ رایج آن در کتب ادب فارسی ندارد در زبان عربی امروز هم قصیده معادل poem است مراجعه شود به معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والادب ، مجدی و هبه و کامل المهندس، مکتبة لبنان، ۱۶۷/۱۹۷۹.

۱۴)نسخهٔ شهید علی.

۱۵)مقایسه شود با سخن شمس‌قیس رازی که می‌گوید: بسادختر که بر هوسِ ترانه در و دیوار خانهٔ عصمت خود در هم شکست. بساستّی که بر عشق دو بیتی تار و پودِ عفت خویش برهم گسست. المعجم. همان چاپ ۱۱۴.

است[۱۶] رباعیات برنوعی شعر اطلاق می‌شده است که در مجامع صوفیهٔ بغداد، و طبعاً دیگر بلاد، خوانده می شده است و این نوع اشعار، اشعاری بوده است که گویندهٔ مشخّصی نداشته است و به اصطلاح اشعار فلکلوری بوده است. حال، این پرسش مطرح می‌شود که این رباعیات ــ که گویندگان مشخصی هم نداشته است ــ آیا به چه زبانی بوده است؟ اگر ظاهر امر را در نظر بگیریم و بگوییم به زبان عربی بوده است، این نتیجه حاصل است که در زبان عربی قبل از رودکی (که می‌گویند مخترع رباعی است) رباعی وجود داشته و به نوعی شعر عاشقانه ــ که سرایندگانش نامعلوم بوده‌اند ــ اطلاق می‌شده است و این دورترین تفسیری است که از این عبارت می‌توان کرد. تفسیر دیگر این است که بگوییم در حلقات صوفیهٔ بغداد که غالباً مشایخ آن از ایرانیان بوده‌اند (مثل حلاّج و جنید و شبلی و ابن‌مسروق طوسی و...) ترانه‌هایی به زبان دری (یا دیگر لهجه‌های ایرانی: فهلویات) خوانده می‌شده است که از زبان تودهٔ مردم گرفته شده بوده است. چیزی که این نظر را تا حد زیادی تأیید می‌کند این است که اگر رباعی بزبان عربی منظور بود، می‌باید در خلال متون بازمانده از قرون اولیهٔ تصوف ــ از قبیل آثار کلابادی و سرّاج و ابوطالب مکی و سُلمی وقشیری و امثال ایشان ــ دست کم یک نمونه نقل شود چنانکه شعرهای بسیاری از دیگر نمونه‌هایی که در حلقات تصوف خوانده می‌شده است، درین گونه کتب ثبت است، امّا حتی یک نمونه هم رباعی بزبان عربی درین کتابها دیده نمی‌شود[۱۷].

---

۱۶) سال وفات جنید را ۲۹۸ و ۲۹۷ ثبت کرده‌اند مراجعه شود به **وفیات الاعیان**، ابن خلکان، چاپ دکتر احسان عباس ۳۷۴/۱.

۱۷) نمونهٔ شعرهای سماعی، یعنی قول‌ها و سرودهایی که در مجالس صوفیه، به آواز خوانده می‌شده است در کتب تصوف از قبیل اللمع ابونصرسرّاج و احیاءعلوم‌الدین غزالی، و کتب ←

ممکن است بعضی از خوانندگان بگویند: از کجا معلوم که در تعبیرات جنید عیناً این اصطلاحات به کار رفته باشد. به این دسته از خوانندگان باید یادآوری کنم که صوفیه، بویژه تا عصر سُلمی و کمی پس از وی، حکایات و اقوالِ مشایخ خویش را، بمانند احادیث نبوی، به عین عبارت و باذکر سلسلهٔ راویان نقل می‌کرده‌اند و هر کس با متون تصوف آشنائی داشته باشد درین نکته کمترین تردیدی ندارد[18]

در یکی دیگر از آثار سُلمی، یعنی کتاب طبقات الصوفیهٔ او[19] نیز در شرح احوال ابوالعباس بن مسروق (یعنی: احمد بن محمد بن مسروق طوسی متوفی در بغداد بسال ۲۹۹) آمده است که: «وسُئِلَ عن سماع الرباعیات. فقال: ان قلوبنا قلوب لم تألف الطاعات طبعاً و انّما الفتها تکلفاً فاخشی اِنِ اَبَحْنا لها رخصة ان تتخطّیٰ الی رخص. ولا اری سماع الَرباعیات الاّ لمستقیم الظاهر والباطن، قوی الحال تام المعرفة. که ترجمهٔ آن چنین است: و از وی درباب شنیدن رباعیات پرسیده شد. گفت: همانا دلهای ما از آن دلهاست که با طاعت‌ها، به گونه‌ای طبیعی خوگر نشده است بل از سَرِ تکلف است که الفت یافته. بیم آن دارم که اگر یک رخصت را بر او مباح سازیم به دیگر رخصتها تجاوز کند و من

→

مشابه آنها، به تفصیل نقل شده است و غالباً شعرهایی است بزبان عربی فصیح از سروده‌های مشایخ و گاه، از شعر شاعران عاشق پیشهٔ دورهٔ اسلامی و بندرت از شعر جاهلی.

۱۸) در متون عرفانی بزبان عربی، تا عصر قُشَیْری، نیمهٔ دوم قرن پنجم، و حتی اندکی پس از آن، حکایات و مأثورات مشایخ صوفیه، باذکر یک یک رُوات نقل می‌شود و از قرن ششم به بعد این سنت اندک اندک روی در ضعف می‌نهد و بتدریج فراموش میشود و در آثار نویسندگان بعد از مغول، دیگر هیچ توجهی به ناقلان این مأثورات و حکایات نمی‌شود.

۱۹) **طبقات الصوفیه**، ابوعبدالرحمن سلمی، تحقیق نورالدین شریبه، جماعة الازهر للنشر والتألیف ۱۳۷۲/۱۹۵۳ ص ۳۳۹.

استماع رباعیات را جز از برای کسانی که ظاهر و باطنی مستقیم دارند و جز برای آنان که بر حالی نیرومند وعلمی بتمام هستند، روا نمی‌دارم.»
همین مطلب را صاحب رسالة التصوف ــ که احتمالاً از آثار نیمهٔ اول قرن پنجم است ــ نیز در باب ادب السماع و ماهیته از ابن مسروق نقل کرده و احتمالاً از طریق سلمی.[۲۰]

چنانکه می‌بینیم، ابن مسروق طوسی نیز یکی از اقران جنید است[۲۱] و از صوفیانِ ایرانی و خراسانی قرن سوم مقیم بغداد، و گفتار او نیز تأکیدی است بر آنچه از جنید درین باب نقل کردیم: یعنی این که در مجالس سماع صوفیان، در پایان قرن سوم، خواندن شعرهایی، با همان خصوصیات که یادآور شدیم، و بنام رباعیات، شیوع کامل داشته است و بحث درباب اباحهٔ سماع یا عدم اباحهٔ سماع آن از مسائل موردِ اختلاف صوفیان بوده است. و طبیعی است که این مسأله چیزی نبوده است که در همان سالهای پایان عمر جنید و ابن مسروق، یعنی اواخر قرن سوم، شیوع یافته باشد بلکه احتمالاً از اواخر قرن دوم یا دست کم نیمهٔ اول قرن سوم، قبل از تولد رودکی، شیوع و رواج داشته است.

ابونصر سراج (عبدالله بن علی طوسی، متوفی ۳۷۸) که استاد و شیخ ابوعبدالرحمن سُلمی بوده است در کتاب اللمع بابی دارد به عنوان: «باب فیمن کره السماع والذی کره الحضور فی المواضع التی یقرؤن فیها القرآن

۲۰)«**رسالة التصوف**» این نام یک نام قراردادی است و نام اصلی کتاب معلوم نیست، کتابی است بعربی در تصوف، از آثار قرن پنجم، مؤلف احتمالاً از معاصران قُشَیْری است، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۴۲۵۱ ملک، تهران ورق a ۹۲.

۲۱) احمدبن محمدبن مسروق طوسی، از اصحاب سَریِ سَقَطی و حارثِ محاسبی، متوفی ۲۹۸ یا ۲۹۹ الرسالة القشیریة، ۲۵

بالالحان و یقولون القصاید ویتوا جدون» یعنی: «باب اندر کراهیت داشتن سماع و در بارهٔ کسانی که کراهت داشته اند حضور در اماکنی را که در آنجا قرآن به الحان خوانند و قصاید (= شعر) گویند و به وجد برخیزند.» درین باب که در عنوان آن سخن از گفتن شعر [یقولون القصاید[۲۲]] است می‌گوید «و طایفه‌ای دیگر، ازین کار کراهت داشته‌اند و چنین پنداشته اند که آن کسی که خود را در معرض استماع این **رباعیات** قرار می‌دهد، از دو حال بیرون نیست...» و از فحوایِ کلام او نیز دانسته می‌شود که تمام یا بعضی از شعرهایی که درین مجالس خوانده می‌شده است رباعیات بوده است[۲۳].

پس می‌توان پذیرفت که:

۱ ــ رباعی، نوعی شعر ایرانی خالص بوده که سالها قبل از تولّد رودکی در مجامع صوفیه با آن سماع می‌کرده‌اند.

۲ ــ رباعی، در اصطلاح صوفیه بیشتر بر شعرهای فلکلوری، یا شعرهایی که گویندگانش ناشناخته بوده‌اند، اطلاق می‌شده است و غالباً سرودهٔ مردم عاشق پیشهٔ کوچه و بازار بوده است.

۳ ــ رباعیهایی که در حلقات صوفیهٔ قرن سوم می‌خوانده‌اند، بزبان عربی نبوده است و به احتمال قوی به زبان دری، یا از نمونه‌های فهلویات، بوده است.[۲۴]

---

۲۲) به یادداشت شمارهٔ ۱۳ مراجعه شود و در باب قول القصاید، به معنی شعر گفتن، و مفهوم شعر گفتن به معنی خواندن مراجعه شود به تعلیقات نگارنده بر **اسرارالتوحید**، چاپ تهران، انتشارات آگاه ج ۴۷۴/۲.

۲۳) **کتاب اللمع**، ابونصر سرّاج طوسی، تحقیق رنولد الّن نیکلسون، بریل لیدن، ۱۹۱۴ ص ۲۸۹-۹.

۲۴) تا عصر احمد غزالی (متوفی ۵۲۰) قوّالیِ به شعرِ فارسی، در خانقاه‌های بغداد، هنوز رایج بوده ←

٤ ـــ رباعی، در زبان عربی، نخستین بار توسط شاعران ایرانی و خراسانی پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، سروده شده است و تا آن تاریخ در زبان عرب سابقه نداشته است.

→

است. «وممّا یُحکیٰ عنه [ای احمد الغزالی] انّه حضر لیلة فی مسجد الشونیزی بین الصوفیة فَحَضَر من یغنّی. **فغنّی بالعجمیّة.** فقام الشیخ احمد و هو متواجدٌ و وَقَفَ عَلیٰ رأسِهِ و رجلاه فی الهواءِ. فلم یزل کذالک والناس وقوفٌ اِلی اَن مَضَتْ طایفة کثیرة من اللیل...» یعنی: و از جمله چیزهایی که از احمد غزالی حکایت می‌شود یکی این است که وی شبی در جمع صوفیان، در مسجدِ شونیزی (مسجد معروف و تاریخی بغداد) حضور داشت پس قوّالی از راه در رسید و به **زبان فارسی** سرودن آغاز کرد. شیخ احمد به وَجْد کردن برخاست و سر بر زمین نهاد، در حالی که پاهای او در هوا بود و همچنان تا چند پاس از شب، مردمان ایستاده بودند و می‌نگریستند... **مناهج التوسّل فی مباهج السبل**، تالیف عبدالرحمن بن محمد بسطامی، ۹۲ چاپ مطبعهٔ الجوائب، قسطنطنیّه ۱۲۹۹ هـ. ق. این کتاب از تالیفات قرن هشتم و اوایل قرن نهم است.

بحر، بی‌شک، مُنتهایِ سیل هاست
جلال‌الدین مولوی

۲

نکته‌ای در استمرار اوزان غیر عروضی

بحث درباب چگونگی شعر ایرانی قبل از اسلام دشوار است، حتی اگر مشکل کمبود اسناد بازمانده را در نظر نگیریم باز هم دشوار است زیرا در باب همهٔ مسائل شعر از روی شکل مکتوب آن می‌توان داوری کرد (از قبیل بودن یانبودن قافیه و ردیف و نوع صنایع یا آنچه به تصاویر و مفاهیم آن مرتبط می‌شود) امّا درباب موسیقیِ شعر (بمعنی وزن آن) جز از راه گوش نمی‌توان سخن گفت[1] و این نیازی به استدلال ندارد، کافی است یکی از معروف‌ترین و رایج‌ترین ترانه‌های عامیانه را، برای کسی که آن

---

۱) از جمله عباراتی که از سلمان فارسی نقل کرده‌اند، یکی سخن اوست در روزِ سقیفه که از وی نظر خواستند و او گفت:

کوتم اگر شَنوید

و بعد که پرسیدند، چه شد. گفت:

گفتم اگر بکار برید

که در آن هم نوعی وزن احساس می‌شود و هم نوعی قافیه دارد و احتمالاً شعر یا مثلی منظوم بوده که وی بدان تمثّل جُسته است. اینک عین عبارت رافعی، درین باب: لمّا کانَ یوم السقیفه ←

را اصلاً نشنیده، بنویسید و از او بخواهید که وزن آن را پیدا کند، مثلاً وزنِ این ترانه که خیلی هم به وزنِ عروضی رباعی نزدیک است:

بادا بادا ایشالاّ مبارک بادا!
ای عروس خانم چه خوش گلی ماشالاّ
لا حول ولا قوة الاّ بالاّ

کلماتِ: مبارک، عروس، خانم، ماشالا، لا (در جملهٔ «ولاقوة» بر خلاف «لا» در«لاحول») هر کدام به نوعی تلفظ و بقول بعضی قدما کشیده میشوند که اگر آنها را از بافت ترانه خارج کنیم و در گفتار عادی بخواهیم بکار ببریم هرگز بدان گونه تلفظ نمی‌کنیم. حتّی نیازی به سپردن شکل مکتوبِ این ترانه و دادنِ آن به شخصی که آن را نشنیده باشد ندارد، خودِ شما که بارها آن را شنیده‌اید و بدان ترنّم کرده‌اید یکبار صورت مکتوبِ آن را به همان گونه که صورت مکتوبِ این بیت را قرائت (و نه ترنم و تغنّی) می‌کنید:

ای کاش که جایِ آرمیدن بودی
یا این رهِ دور را رسیدن بودی

قرائت کنید، تفاوتِ دو نوع استعمالِ موسیقایی کلمات را احساس می‌کنید، بیت خیام را می‌توانید بدون هیچ گونه آوازی و ترنّمی فقط قرائت

→

اجتمعت الصحابة علی سلمان الفارسی رضی الله عنه فقالوا: «یا ابا عبدالله! إنَّ لكَ سنّك ودینك وعلمك وصحبتك من رسول الله (ص) فقل فی هذا الامر قولاً یخلد عنك» فقال:

کوتم اکر شَنوید

ثم غرا علیهم. فقالوا: «ما صنعت [یا] ابا عبدالله!» فقال:

گفتم اکر بکار برید

ثم انشاء یقول...» (التدوین رافعی، نسخهٔ اسکندریه، ورق ۱۹)

کنید و شنونده از آن احساس وزن کند، امّا ترانهٔ «بادا بادا...» را اگر فقط قرائت کنید یعنی کلمات را همانگونه‌ای تلفظ کنید که در بافتِ عادی گفتار تلفظ می‌کنید چیز ناموزونی نثر گونه، از آن حاصل می‌شود و این همان چیزی است که بعضی ازقدمای ناآشنا به وزنِ شعر ایرانِ پیش از اسلام و ترانه‌های دورهٔ اسلامی، درباب آن گفته‌اند که ایرانیان: «کلمات را می‌کشند و کوتاه و بلند می‌کنند تا با آهنگ تطبیق کند. بنابر این چیز ناموزونی را بر چیزی موزون قرار می‌دهند.»[۲]

بی‌گمان، نظر فارابی متوجه شعرِ ایرانی قبل از اسلام یا ادوارِ نخستین اسلامی است، وقتی می‌گوید: «بعضی از امم نغمه‌هایی را که شعر بدان ملحون کنند، جزءِ شعر قرار دهند درست بمانندِ بعضی از حروفِ آن. تا بدانجا که اگر کلمات —بدون لحن— پیدا شود، وزنِ آن از میان رفته است؛ درست بمانند هنگامی که حرفی از حروفِ آن افتاده باشد که افتادنِ آن حرف موجبِ از میان رفتنِ وزن است. و بعضی از امم، نغمه‌ها را بمانندِ حروف قول [= کلمات] قرار ندهند بلکه فقط به حروف، به‌تنهایی، قرار دهند مانندِ

---

۲) ابن رشیق قیروانی، **العمده** ۳۱۴/۲ گویا اصل سخن از جاحظ (۱۶۳-۲۵۵) است که نویسندگان دیگری از قبیل ابوهلال عسکری، **الصناعتین** ۱۳۸ هم آن را نقل کرده‌اند. نکتهٔ قابل یادآوری این است که ابوحاتم رازی (متوفی ۳۲۲) که یکی از داعیان اسماعیلی منطقهٔ ری وخودایرانی است در کتاب الزینة ۱۲۲ پس ازآوردن مطلبی شبیه سخن جاحظ می‌گوید: «آنچه ایرانیان اکنون (پایان قرن سوم وآغاز قرن چهارم هجری) می‌گویند تقلید شعر عرب است، بتکلف». و ازین تعبیر او می‌توان دریافت که هنوز، تا روزگار او، سروده‌های ایرانیان شناوَر میان عروض عربی و وزن هجائی بوده است و به تعبیر دیگر هنوز عروض عرب بر شعر فارسی انطباق کامل نیافته بوده است. ما عبارت ابوحاتم را از مقالهٔ آقای علی اشرف صادقی در مجلهٔ معارف، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲ (مرداد— آبان ۱۳۶۳) تحت عنوان «نخستین شاعر فارسی سرای...» صفحات ۸— ۸۷ نقل کردیم.

اشعار عرب»[۳] و باتوجه به گفتهٔ فارابی شاید بتوان گفت که علّتِ باقی نماندنِ نمونه‌های شعر ایرانی از دورهٔ قبل از اسلام و عصر نخستینِ اسلامی همین باشد که به‌علّتِ اتکایِ این نوع شعر برلحن و آواز، غیرقابل ثبت و کتابت بوده است. یعنی فقط و فقط، بهمراهِ لحن، قابل نقل بوده است و قدما وسیله‌ای برای ثبت الحان (مثل نُتِ موسیقی) نداشته‌اند. بویژه در قرونِ اولیّهٔ اسلامی. خانم پروفسور ماری بویس، در مطالعهٔ دقیقی که بر استمرارِ شعرِ خُنیاییِ ایرانی کرده است می‌گوید: شعر ایران تا سقوط ساسانیان **شفاهی** بوده است[۴]. و همو معتقد است که شعرِ خُنیائیِ ایران پس از شکستِ ایرانیان کاملاً از میان نرفته و رودکی، در حقیقت، ادامهٔ آن است[5] خانم بویس حتی ویس و رامین را در اصل پارتیِ آن یک اثرِ شعری می‌داند[6] زیرا در دورهٔ اشکانی شعر و موسیقی یکی بوده است[7].

در بسیاری از شعرهای بازمانده از دورهٔ نخستین پیدایش شعر دری در عصر اسلامی نیز وضع چنین است، یعنی در شعرهایی از نوع:

امروز بهرحالی بغداد بخاراست
کجا میر خراسان است پیروزی آنجاست[۸]

۳) فارابی، **جوامع الشعر**، ضمیمهٔ **تلخیص کتاب ارسطوطالیس فی‌الشعر**، تألیف ابوالولیدبن رشد، تحقیق الدکتور محمد سلیم سالم ۱۹۷۱/ ۱۳۹۱ القاهره ۱۷۲ و **کتاب‌الشعرلابی نصر الفارابی**، تحقیق الدکتور محسن مَهدی، چاپ شده در مجلهٔ الشعر، چاپ بیروت ۱۹۵۹ شمارهٔ ۱۲ صفحهٔ ۹۱.

4) Boyce, M., *the Partian gôsân and Iranian tradition*, in JRAS 1957, P. 32.

5) Ibid, P. 36. 6) Ibid, P. 38.

۷) شاعرِ خُنیاگرانِ عصر اشکانی را **گوسان** می‌خوانده‌اند و بعضی از اهل ذوق خواسته‌اند میان **اشک و عاشیق** (گوسان‌های معاصر ایرانی در آذربایجان که یکی از قلمروهای اصلیِ اشکانیان بوده است) ارتباط برقرار کنند: [اشک/ آشیک/ عاشیق] که در حدِ یک نظریه قابل تأمل است و از طریقِ **آشقاباد** (عشق‌آباد) و **اشک و ارشک** قابل تأیید ست زیرا عشقاباد در محلی قرار دارد که از مراکز عُمدهٔ اشکانیان بوده است. ۸) **اسرارالتوحید**، چاپ انتشارات آگاه، ۳۶/۱.

یا این شعر از رودکی:

ملکا جشن مهرگان آمد
جشنِ شاهان و خسروان آمد
خز بجای ملحم و خرگاه
بدلِ باغ و بوستان آمد
مورد بجای سوسن آمد باز
می بجای ارغوان آمد
تو جوانمرد و دولتِ تو جوان
می به بختِ تو جوان آمد [۹]

که شمس قیس در موردِ وزنِ آن معتقد است باید کلمات حزّ. بجّایِ و میّ مشدد تلفّظ شود تا وزن بهنجار شود امّا جای تردید باقی است که در فاصلهٔ سه قرن که از عصر رودکی تا روزگار اوست، چه سندی برای مشدد خواندن این کلمات وجود داشته است؟ می‌توان تصور کرد که با نوعی کشیدن هجاها و نه مشدد کردن کلمات وزن را سامان می‌داده‌اند. بهرحال، در بعضی موارد ما ناگزیریم، بقول قلمای مزبور، بعضی کلمات را کش بدهیم تا وزن و موسیقی شعر محفوظ بماند. این کار، یعنی کش‌دادن کلمات برای حفظ موسیقی شعر و به اصطلاحِ وزنِ آن، یک سنّتِ چند هزار سالهٔ ایرانی است و گویا تمام شعرهای قبل از اسلام ایران، دارای همین خصوصیت بوده است و این ضرورتاً بمعنی هجایی بودن یا تکیه‌ای بودن شعر قدیم ایرانی نیست می‌تواند نوعی وزن عروضی باشد، عروضی که با کشش بعضی هجاها، کمال خود را باز می‌یابد.

چیزی که در اینجا منظور اصلی بحث است یادآوری این نکته است که

۹) المعجم، به تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۳۰۲

گویا ایرانیها تصوری از شعر جز در شکل سرود و ترانه و... انواعی که فقط با آواز خوانده می‌شود و در آن کلمات در مواردی کشیده می‌شود نداشته‌اند، یعنی در ایران «شعر سرودن» مفهوم داشته نه «شعر گفتن» منظورم از «شعر سرودن» بوجود آوردن شعری است که با موسیقی بوجود می‌آید و با موسیقی ادامه حیات می‌دهد و منظورم از «شعر گفتن» شعری است که می‌تواند همراه موسیقی باشد ولی ضرورةً چنین الزامی ندارد و می‌تواند به قول قدما «ادا» شود یعنی قرائت شود بدون کوچکترین ارتباطی با موسیقی، همان کاری که ما الآن در محاوراتِ خود هر روز، ده‌ها شعر را بر زبان می‌آوریم و در آن کوچکترین کوششی برای همراه کردن آن شعرها با موسیقی و آهنگ نداریم.

در زبان عربِ جاهلی، که شعر در آن کاربُردِ غیر موسیقایی نیز داشته یعنی ضرورة همراه موسیقی نبوده وغالباً قرائت و «ادا»[۱۰] می شده است و گاهی هم آن را با موسیقی و غنا همراه می‌کرده‌اند فعلِ آن «شعر گفتن» یعنی «قول الشعر» و «انشاد الشعر» بمعنی گفتن و بر زبان آوردن آن بوده است و در ایران ــ که شعر جز در ارتباط با موسیقی و لحن های مربوط بدان مفهومی

---

۱۰) ادا کردن را قدما در مفهوم قرائت شعر، به گونه‌ای که همراه با آواز وموسیقی نباشد و در عین حال بگونه‌ای خاص توجه حاضران و مخاطبان را جلب کند بکار می‌برده‌اند. عطار در مصیبت نامه (چاپ زوّار ۴۹) گوید:

مصطفی کو بود دل جان راز قدر
منبری بنهاد حسّان را ز قدر
بر سرِ منبر فرستادش پگاه
تا ادامی کرد شعر آن جایگاه

و در کتاب حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر ازآثار نیمهٔ اول قرن ششم نیز بهمین معنیِ قرائتِ شعر بر جمع آمده است (چاپ انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۶ صفحهٔ ۱۲۲).

نداشته ــ فعل آن «شعر سرودن» بوده است، ایرانیان این تصور خود را از «شعر سرودن» حتی بر تعبیر عربی «شعر گفتن» [قول الشعر وانشادالشعر] تسرّی داده‌اند و «قول» را در معنی «سرود» و «قوّال» را به معنی خنیاگر و کسی که شعر را به آواز می‌خواند به کار برده‌اند در صورتی که در اصل زبان عرب جاهلی چنین مفهومی نداشته است و در اشتقاقات «انشاد» و «قول» در ادب جاهلی و در قرآن و حدیث و متون بازمانده از دورهٔ نخستین اسلامی، چنین بار معنائی یی وجود ندارد. بعدها تحت تأثیر «شعر سرودن» و ترجمهٔ آن به «قول الشعر» و «انشادالشعر»، قول و انشاد و نشید و اُنشودَه اندک اندک، بمعنی سرودن و سرود شیوع یافته بویژه در ادبیات صوفیه. و گویا همین نکته مورد توجه ابوحاتم رازی متوفی (۳۲۲ هـ.ق) بوده است که می‌گوید: اصلاً در میان عجم (ایرانیان) واژه‌ای به مفهوم شعر و شاعر وجود ندارد. ۱۱

قابل یادآوری است که بعضی از محققان تصور کرده‌اند که در کلمهٔ «انشاد» عربی مفهوم به آواز خواندن و تغنّی وترنّم وجود دارد و تصور کرده‌اند که این فعل از کلمهٔ «نشید» بمعنی سرود گرفته شده است، از جمله شادروان عباس اقبال ضمن مقاله‌ای می‌گوید: در غالب السنهٔ عالم وقتی می‌خواهند بگویند شاعر شعری گفته گویند شعری خوانده [مرحوم اقبال در اینجا ناظر به **خواندن** به آواز است] چنانکه عرب گوید انشد شعرا (انشد از نشید مشتق است و نشید به معنی سرود و آواز است) در فارسی گوییم قصیده‌ای سروده...»[12] در صورتی که چنین نیست و نشید در ریشهٔ اصلی

---

۱۱) کتاب الزینة، ۱۲۲. به نقل علی اشرف صادقی درمقالهٔ پیشین.

۱۲) عباس اقبال آشتیانی شعر قدیم ایران در شعر و موسیقی در ایران، کریستن سن و عبّاس اقبال، ←

کوچکترین ارتباطی با سرودن و همراه آواز و موسیقی خواندن نیست بلکه مطلق یاد کردن و برزبان آوردن است چنانکه احمد بن‌فارس (متوفی ۳۹۵) که از زبانشناسان بزرگ در زبان عرب بشمار می‌رود در معجم مقاییس اللغة گوید: النون والشین والدال اصل صحیح یدل علی ذکر شیئ و تنویه. ونشد فلان فلاناً قال: نشدتک الله ای سألتک بالله وتلخیصه: ذکرتک الله تعالی ومنه انشاد الشعر وهوذکره وا لتنویه به.» یعنی مادهٔ نشد در زبان عربی اصیل است و استعمال کهن دارد بمعنی یادکردنِ چیزی و به گونه‌ای بلند آن را برزبان آوردن است و نَشَدَفلانٌ فلاناً، یعنی فلان مرفلان را گفت: خدا را که... و بطور خلاصه یعنی: خدای را به یاد تو می‌آورم... و از همین ماده است «انشاد الشعر» که بمعنی یاد کردن شعر و با صدای بلند آن را بر زبان آوردن است.[۱۳] و چنانکه می‌بینید در مادهٔ اصلی این کلمه آواز و سرود و موسیقی وجود ندارد و اصل آن یاد کردن است. البته در دوره‌های بعد نشید و انشوده و امثال آن بمعنی سرود و شعری که با آواز همراه باشد به کار رفته و آن احتمالاً متأثر از تعبیر سرودن شعر است در فارسی. بهرحال تا آنجا که بیاد دارم در زبان عرب جاهلی فعلی برای شعر گفتن وجود ندارد که در آن معنیِ همراهی با موسیقی وجود داشته باشد به همین دلیل شاعر دورهٔ جاهلی

←

نشر فرهنگ و هنر ۱۳۶۳ صفحهٔ ۱۹. خاورشناس فرانسوی د. ر. بلاشر، در تاریخ ادبیات عرب خویش

Regis Blachéré: *Histoire de la literature arab.*

نیز همین نظر را دارد و میان مادهٔ نَشَدَ و نوعی ترتیل یا ترنیم hymne ارتباط قائل است و استنادِ او به گفتار صاحبِ لسان العرب است که البته فرهنگی است نه چندان کهن و اعتبارِ سخن ابن‌فارس را ندارد. مراجعه شود به **تاریخ الادب العربی**، د. ر. بلاشر، ترجمة الدکتور ابراهیم الکیلانی، دارالفکر، ۱۹۸٤ دمشق ۴۰۰—۳۹۹.

۱۳) معجم مقاییس اللغة، چاپ عبدالسلام محمّد هارون ۵/ ۳۰— ۴۲۹.

وقتی خواسته است به اهمیّت جانب موسیقایی شعر اشاره کند می‌گوید:

تغن فی کل شعرانت قائله
ان الغناء لهذاالشعر مضمار [۱۴]

یعنی چون خواهی شعری بگویی بدان تغنی وترنّم کن و اگر شعرو موسیقی در عربی، مثل ایران عصر ساسانی آمیختگی می‌داشت، وی چنین سخن نمی‌گفت. دلیل دیگر اینکه وقتی نابغه، قصیدهٔ دالیهٔ خود را گفته بود، بعداً که به یثرب آمد و دید آن را با آواز می‌خوانند متوجه عیب حرکات قوافی آن گردید و آن را اصلاح کرد.

باز گردیم به اصل موضوع که پیوستگی مفهوم شعر و موسیقی در ایران عصر ساسانی (و بطور کلی ایران قدیم) بود.

حتی امروز هم شما نمی‌توانید این ترانه های محلی را، آنها که در عروض عربی جا نیفتاده، جزبه آهنگِ خاص آن بخوانید یعنی محال است که بتوانید همان ترانهٔ «بادا بادا مبارک بادا» را به اصطلاح «ادا» و دکلامه کنید خودتان هم خنده‌تان خواهد گرفت اگر چنین کاری در تنهایی بکنید آن کلمات در آن زنجیرهٔ معیّن، حتی در ذهن هم، با همان کش آمدنهای خاص است که طبیعی است تا چه رسد به وقتی که برزبان جاری شود.

در باب اینکه عروض عربی آیا اصلاً درایران بوده یا در دورهٔ اسلامی تقلید شده وبرفرض دوّم در باب چگونگی مسلط شدن این نوع وزن بر شعر ایرانی و فارسی بحث ها بسیار است و هنوز هم بحث جدّی و مستندی انجام نگرفته است [۱۵] امّا فرض رایج تر را در نظر بگیریم که عروض عربی اندک اندک بر

---

۱۴) دیوان حسّان بن ثابت، حقّقه و عَلّقَ علیه الدکتور ولید عرفات، دار صادر، ۱۹۷۴ بیروت ۲۰/۱،

15) Lazard, G. «*The Rise of the New Persian Language*». in *the Cambridge History of Iran* Vol IV,P 615-16

←

شعر فارسی تسلّط یافته و عرصه را بر عروض ایرانی (عروض شعر قبل از اسلام) بتدریج تنگ کرده و اندک اندک آن را در شعر رسمی از میدان بدر برده است.

پرسش اصلی این است که این کار چگونه انجام شده است؟ و در چه مراحلی بوده است؟ فرض کنیم همان خسروانی باربد که ابن خرداد به نقل کرده است و یا سرود آتشکدهٔ کرکوی نمونهٔ وزن شعر ایرانی قبل از اسلام باشد و شعر «آهوی کوهی در دشت چه گونه دودا» هم نمونهٔ شعر عروضیِ دورهٔ اسلامی، آیا با پیدا شدنِ «آهوی کوهی...» دیگر کسی (به عوام و ادبیات عامیانه کاری ندارم) شعرِ غیر عروضی (منظور عروض عرب است) نگفته است؟

از نمونه های این شعرها که جانب موسیقایی آن چیزی است جز اوزان عروض عرب، علاوه بر ترانه ها و فهلویات و خسروانیهای باربد، بعضی آثار است که تاکنون تلقی موزون ازآنها نشده است و می تواند در جدولِ این گونه شعرها قرار گیرد: باعتبار اینکه وزن اینگونه آثار فقط در همان کشیده خواندن بعضی کلمات ظاهر می‌شود و ممکن است در بعضی خصوصیات باترانه های عامیانه مشترک نباشند:

۱ ــ پلی میان شعر هجایی و عروضی: شادروان استاد احمد علی رجائی بخارائی، در کتابخانهٔ آستانقدس رضوی به ترجمه ای کهنسال از قرآن کریم دست یافت که آن را با عنوان «پُلی میان شعر هجایی وعروضی فارسی

→
بعضی از محقّقان معاصر، دورهٔ انتقال وزن شعر فارسی را از عروض قدیم، به عروض عربی، در خراسان و ماوراءالنهر و از اوایل قرن سوم، دانسته اند. سید حسن تقی زاده، فردوسی و شاهنامهٔ او، به اهتمام حبیب یغمائی، تهران انجمن آثار ملّی ۱۳۴۹ حاشیهٔ صفحهٔ ۱۳۶

درقرون اول هجری » منتشر ساخت [۱۶] این کتاب ترجمه ای است اهنگین از حدود دو جزء از اجزاء قرآن کریم و در نخستین دیدار، خواننده متوجه کوششی که مترجم در جهت آهنگین کردن ترجمهٔ خویش داشته است، می‌شود و با دیگر ترجمه های قدیمی قرآن ازین جهت متفاوت است. گرچه در ترجمهٔ نَسَفی نیز لحن آهنگین و سجعهای پی در پی مترجم، کاملاً چشم گیر است، امّا به لحاظ طرح آوایی (واکی) اجزای جمله ها این کتاب، تمایزی خاص دارد و ترکیبی است از عبارات غیر موزون وموزون که گروه عبارات موزون خود در دو نوع جداگانه قابل بررسی است: سطرها یا مصراعهایی که به یکی ازبحور عروضی تعلق دارد، و سطرهایی که دارای نوعی وزن هجایی است و بسیار شبیه است به حال و هوای موسیقایی «شهنامهٔ سلجوق» که پیش ازین درباب آن سخن گفتیم، اینک نمونه هایی از هر دو کتاب برای مقایسه:

۱) از پلی میان شعر هجایی٠

گفتا وامّن درخانه این بودست
مرا بازوجرم همین بودست
گفتم باری واسوِی من نگر
گفتا ما را عادت جزین بودست [۱۷]

۲) از شهنامهٔ سلجوق:

---

۱۶) پلی میان شعر هجایی وعروضی فارسی، در قرون اول هجری، ترجمه‌ای آهنگین از دو جزو قرآن مجید به اهتمام و تصحیح دکتر احمد علی رجائی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۳.

۱۷) همانجا، ۶۸ که ترجمهٔ آیات ۳۱/۱۲ (سورهٔ یوسف) است.

برخشد نورش در ملکوت از قدیم
شد اقلیم او بر راه مستقیم
بود رها کار هم داروی سخنش
شد رافع ضلالت خلقِ حسنش[۱۸]

۲ ــ در بعضی از متون قدیم، گاه عباراتی هست که کاتبان این آثار در طرز نگارش آنها فواصل و سطربندی خاص شعر را (دست کم در بعضی نسخه های کهن) رعایت کرده‌اند مانند این پاره از سوانح احمد غزالی که در یکی از قدیمترین نسخه های آن (مورخ /٦٨٨) به همینگونه که ما در اینجا نقل می‌کنیم کتابت شده ونوعی سطربندی شعری در آن رعایت شده و طول مصراعها و تکرار و ترجیع بعضی کلمات یادآور یک اثر منظوم است، اگر چه ما از آن احساس وزن نمی‌کنیم، شاید این گونه موارد، مواردی بوده است که به نوعی خاص آنها را ترنّم می‌کرده‌اند، همانگونه که تا همین اواخر مناجاتهای منسوب به خواجه عبدالله انصاری را (نظم و نثر) به آواز می‌خواندند، آنهم گونه‌ای از ترنّم به نثر بوده است، بگذریم اینک یک قطعه از همان نثرها یا نظم ها به همان شیوه‌ای که کاتبِ قرن هفتم کتابت کرده است:

فصل

او مرغ خود است و آشیان خود است
و ذات خود است و صفات خود است
پرّ خود است و بال خود است
هوای خود است و پرواز خود است

---

۱۸) مراجعه شود به صفحات ۵۲۸ ــ ۵۱۹ کتاب حاضر.

صیاد خود است و شکار خود است
قبلهٔ خود است و اقبال خود است
طالب خود است و مطلوب خود است
اول خود است و آخر خود است
سلطان خود است و رعیت خود است
صمصام خود است و نیام خود است
اوهم باغ است هم درخت
هم آشیان است هم مرغ
هم شاخ است هم ثمر[۱۹]

بی گمان این گونه سخن، نامش هر چه خواهد گو باش، تحت تأثیر اسلوب خطابه و مجالس وعظ احمد غزالی است که مجلس های گرم و پرشور او[۲۰] شیفتگان بسیار داشته و کمندی بوده است که بزرگانی همچون عین القضات همدانی گرفتارش بوده‌اند.

از همین خانواده است، آنچه در رسالهٔ رتبة الحیات خواجه یوسف همدانی (۴۴۰ ــ ۵۳۵) از معاصران احمد غزالی آمده است که [انسان سالک]... در اعمال تن منّت بیند، در افکار دل کرامت بیند به زبان راز

۱۹) این شیوهٔ کتابت این قطعه است در نسخهٔ مورخ ۶۸۸ که در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است و توسط آقای ایرج افشار در مجلهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه تهران (شماره های ۳ـ۶ سال چهاردهم) چاپ شده است و عیناً به شیوهٔ افست در کتابی بنام دو رسالهٔ عرفانی در عشق، کتابخانهٔ منوچهری، تهران، بدون تاریخ چاپ شده است صفحهٔ ۲۸.

۲۰) مجالس احمد غزالی از پرشورترین مجالس تاریخ عصر اوست و این مجالس را غالباً مریدان او تحریر می‌کرده‌اند و به امضای او می‌رسانده‌اند. نسخه‌ای از بعضی مجالس او، مکتوب بتاریخ ۸۰۷ بخط محمد بن ابی المکارم قزوینی الزاکانی موجود است و عکسی از آن در اختیار دانشمند محترم آقای دکتر احمد مجاهد است که یک چند از راه لطف آن را در اختیار نگارنده قرار دادند.

باراز دار همی گوید:

تا جمال تو دیدم ندیدم بجز تو کسی
فراوان خلقم پیش اندر آمد ندیدم بجز تو کسی
مکان است عیان و من می ندانم بجز تو کسی
زمان است عیان و من می ندانم بجز تو کسی
چشمم هزار گردد که بیند ترا
بُبندم، نخواهم که بینم بجز تو کسی
سمعم تیز است به وقت سماعِ کلام تو
کرّ است که خواهد سماع خطابِ جز تو کسی
زبانم فصیح است به وقت گفتار مدحت
قصیر است به وقتِ گفتار مدح جز تو کسی
روحم حیّ به بوییدن نرگس وصل تو
خمود است که بوید وصال جز تو کسی [۲۱]

بعد بلافاصله لحن و آهنگ کلام عادی میشود و می‌گوید: زندگانی به احسان دو رتبه دارد: «یکی «تعبدالله کانک تراه» و این رتبه عالی تر و بلندتر است. رتبهٔ دوّم «فان لم تکن تراه فاعلم انه یراک» و این رتبه فروتر و پست‌تر است.» که می‌بینید همان نثر عادی و اسلوب بیان عادی سراسر کتاب را دارد امّا در آن قطعه که به زبان رازآورده بود ساختمان جمله‌ها، بلحاظ پس و پیش بودن اجزای جمله، هنجارِ دیگری دارد. مصحح دانشمند کتاب، متوجه اهمیّت این فقره بوده و در تعلیقات نوشته است: «تعبیر به زبان راز گفتن» در بارهٔ عباراتی که نوعی وزن و آهنگ دارد، و در آخر هر عبارت هم «بجز تو

---

۲۱) **رتبه الحیات**، خواجه یوسف همدانی، به تصحیح دکتر محمد امین ریاحی، تهران، توس ۵۵.

کسی» ردیف شده، و مجموعاً رنگ و بوی شعر یافته، ارزش تأمل دارد. به نظر میرسد که نویسنده این عبارات را از فهلویات ولایتِ خود، بوزنجرد و همدان، ترجمه کرده و درین صورت «زبان راز» را کنایه‌ای لطیف و شاعرانه از زبان رازی آورده و قرائنی در دست است که غالب انواع لهجه‌های فهلوی را رازی هم گفته‌اند.[۲۲]

وجود ردیف یا شبهِ ردیفِ «بجز توکسی» و خارج شدن نحوِ syntax زبان از هنجار نحوِ دیگر قسمت‌های کتاب، بخوبی نشان می‌دهد که این قطعه از دیگر بخشهای کتاب امتیاز دارد و حدس مصحّح دانشمند در باب این که ترجمه‌ای باشد از فهلویات ناحیهٔ همدان و بوزنجرد بسیار بجا می‌نماید و شاید اگر اصل آن را در دست می‌داشتیم عناصر بیشتری از موسیقی وزن را درآن مشاهده می‌کردیم. بهرحال، همین متن موجود هم تشخّص و امتیازِ موسیقائی یک اثر منظومِ به نوعی وزن را در خود دارد.

۳ ـــ چون ترنّم به قرآن کریم، با لحن‌ها و آهنگ‌های گوناگون در جامعهٔ اسلامی شیوع داشته است، بعضی ازمترجمان قرآن سعی کرده‌اند که ترجمهٔ خویش را به گونه‌ای عرضه کنند که ازآهنگ و موسیقی مناسبی برخوردار شود و از میان این گونه ترجمه‌ها، گذشته از «پلی میان شعر هجائی....» که درباب آن پیش از این سخن گفتیم، می‌توان ازترجمهٔ آیات در تفسیر نَسَفی یادکرد. در این ترجمه که تقریباً تمام آیات به گونه‌ای مسجع (یا نوعی قافیه در پایان مقاطع آیات) ترجمه شده است لحن آهنگین عبارات نیز قابل ملاحظه است، بی آنکه بخواهم آن را نوعی وزن خاص بخوانم. اینک نمونه‌ای از ترجمهٔ آیات سورهٔ شمس (سورهٔ ۹۱):

---

۲۲) همانجا، تعلیقات مصحّح ۷۰.

سوگند به آفتاب و چاشتگاهِ وی
و سوگند به ماه که می‌آید بر اثر وی، در راه وی
و سوگند به روز چون بنماید آفتاب تابان را
و سوگند به شب چون فروپوشد دنیا و دنیاییان را
و سوگند به آسمان و بدان خدای که برآوردش
و سوگند به زمین، و بدان خدای که بگستردش
و سوگند به تن آدمی و بدان خدای که راست کرد خلقتِ وی
و بنمود ورا فسق وی وتقیّتِ وی
که رست آنک پاک کردش
و نومید شد آنک در خاک کردش. [۲۳]

راستی را، جای این پرسش بسیار مهمّ، هنوز باقی است که در طول قرون دورهٔ اسلامی در کنار شعر عروضی، ادیبان ایرانی آیا هیچ کوششی برای سرودن شعر در اوزانِ غیر عروضی نداشته‌اند؟ آیا آن یوبه نامه ـــ که گویا گلچینی از شعرهای غیر عروضی و بی‌قافیه بوده است و حکیم جشوبی آن را گردآوری کرده بوده است ـــ مشتمل برچه نوع نمونه‌هایی بوده است و این گلچینِ شعرهای غیر عروضی، از شعر چه گویندگانی فراهم آمده بوده است. کتابی که گویا تا عصر خواجه نصیر هنوز باقی بوده است و خواجه در معیار الاشعار درباب آن می‌گوید: «وجشوبی بزبان پارسیان کتابی جمع کرده است مشتمل بر اشعار غیر مقفّی و آن را یُوبَه نامه نام نهاده.» [۲۴]

---

۲۳) تفسیر نسفی، چاپ دکتر جوینی، ۹۰۷/۲.

۲۴) **معیارالاشعار** (چاپ عکسی، از روی نسخهٔ مورخ ۷۰۲ به شمارهٔ ۱٦٤٦ کتابخانهٔ احمد ثالث استانبول، باهتمام محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان، سهروردی ۱۳٦۲) ورق ۲۰. و در باب این جشوبی مراجعه شود به تتمهٔ **صوان الحکمة** بیهقی (بتصحیح محمد شفیع، ←

آیا میانِ تعبیر «متغزلان عجم» در نوشتهٔ عبدالقادر مراغی و اینگونه شعرها ارتباطی وجود دارد؟

عبدالقادربن عیسی مراغی [۲۵] موسیقی شناس و استاد بزرگ موسیقی ایران در قرن نهم، در کتاب مقاصد الالحان خویش در باب دوازدهم، می‌گوید:

«هر آنچ از نغمات و ابعاد و اجناس وادوار که ازآلات حاصل می‌شود، ممکن است که آنها را به حلق نیز ادا کنند. واکملِ الآت، حلوقِ انسانی است؛ زیرا که الحان ــ وآنچه التیامِ الحان بدان است ــ از حلوقِ انسانی حاصل می‌شود.

اگر چه نغمات و نقرات در سایر آلات موجود شوند امّا الفاظ و حروف، در سایر آلات معدوم است لیکن چون انسان تلحین کند الفاظ مقارنِ آن تواند گردانیدن.

و ترکیب نغمات که به حلق کنند بر دو نوع است:

۱ ــ یکی «نثر نغمات [۲۶]» چنانک قرّا و خطبا و مؤذنان و ناشدانِ عرب

→

لاهور ۱۹۳۵، صفحهٔ ۱۰۲) که ترجمهٔ عباراتی از یوبه نامه را به عربی نقل می‌کند ولی از اصل پارسی یوبه نامه هیچگونه اطلاعی، امروز، در دست نیست. البته بیهقی تصریحی به پارسی بودن یوبه نامه ندارد و این نکته فقط از توضیح خواجه نصیر معلوم می شود.نیز مراجعه شود به **وزن شعر فارسی**، ۱۸ (حاشیه). نمونهٔ شعر بی قافیه، نوعی blank verse، در زبان فارسی گویا تا عصر کمال‌الدّین حسین واعظِ کاشفی (اواخر قرن نهم هجری) باقی بوده است و شناخته، زیرا کاشفی در بحث از انواع نثر، آنرا به «مُرَجَّز» و «مُسَجَّع» و «عاری» تقسیم می‌کند و نثر مُرَجَّز را بدینگونه تعریف می‌کند: «آن است که وزن دارد و قافیه ندارد.» **بدایع الافکار**، ۳۳.

۲۵) متوفی ۸۳۸ یا ۸۳۹ هـ. ق.

۲۶ و۲۷) فارمر بجای نثر نغمات نشرِ نغمات آورده که تفاوت چندانی بلحاظ مفهوم و ریشهٔ کلمه در

←

و متغزلاّنِ عجم و غیرهم خوانند ــ یا انک الفاظ بدان مقارن نگردانند بلک به نغمات فقط ترنم کنند.

۲ ــ دوّم «نظم نغمات[۲۷]» که موسیقی عبارت از آن است، چون **الفاظِ منظومه** مقارن گردانند بدان نغمات[۲۸] از همین مطلب، یعنی مسألهٔ «نثر نغمات» در آغاز کتاب که فصل بندی عمومی کتاب را توضیح می‌دهد، به عنوان «ترنّم به نثر نغمه» یاد می‌کند[۲۹] مصحح محترم کتاب در توضیح تعبیر «ترنم به نثر نغمه» نوشته است: «ترنّم به نثر، در مقابلِ ترنم به نظم و تقریباً بمعنی solfege فرنگی است. از توضیح و مثالهایی که مؤلف درباب دوازدهم... [یعنی بخشی که ما درین مقاله قبلاً نقل کردیم] آورده، این طور نتیجه می‌شود که اگر آهنگی را بدون شعر بخوانند اسمش ترنّم به نثر است و اگر با شعر بخوانند ترنم به نظم می‌شود[۳۰]» ولی این بندهٔ موسیقی ندان، چنین تصور می‌کنم که منظور مراغی از «ترنّم به نثر نغمه» آوازهایی است که درآنها نغمه ها، برنظام خاص موسیقایی، و در مقام های موجود در علم موسیقی، نبا شد، حال این نوع خوانندگی می‌تواند بدون کلمات باشد و



اصل زبان عرب ندارد و آن را به *dispersion of the Notes* ترجمه کرده است و نظم النغمات را به *arrangemen of the Notes* ترجمه کرده است و می‌گوید: در موردِ ملودی های کهن، اینها را می‌توانستند هم در ریتم ها (ایقاعات) بگذارند و هم می توانستند خلاف آن عمل کنند. اصطلاح فنيِ این کار نظم نغمات و نثر نغمات بوده Farmer, P. 198.) تصور می‌کنم «نثر نغمات» همان چیزی است که فارابی از آن به «تلحینات» تعبیر می‌کند و می‌گوید: «بهتر آن است که نغمه‌ها مقرون به اقاویل غیر ذاتِ عودات باشد مثل تلحینات در اذان و قرآن و اقاصیصی که بر جمهور عرضه می شود (**الموسیقی الکبیر** ۱۰۹۴) و منظور او از اقاصیص هم بیشتر لحن خطیبان و قصّه گویان است.

۲۸) **مقاصد الالحان**، عبدالقادر مراغی، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم ۱۸ ــ ۱۷.

۲۹) همانجا، تعلیقات مصحح، ۱۶۵.   ۳۰) همانجا.

می‌تواند با کلمات باشد هر کدام که باشد، از آنجا که ترکیب نغمه‌ها براساس مقام و لحن‌های علم موسیقی نیست ترنم به نثر نغمه است یعنی ترنم به مجموعه‌ای از نغمه‌ها که منثور و پراکنده‌اند و در ترکیب آنها نظام موسیقائی و رعایتِ مقام‌ها و لحن‌های علم موسیقی نشده است؛ و اگر خوانندگی به نغماتی باشد که در ترکیب آنها اصول علم موسیقی وادوارِ ایقاعی شده باشد آن را ترنم به نظم می‌گویند. این مورد هم می‌تواند همراه باکلمات باشد و می‌تواند بدون کلمات باشد.آیا احتمال آن هست که بگوییم: چون‌ادوار ایقاعی یی که بهنگام خواندن شعرهای ایران قدیم بوجود آمده، برطبق ادوار ایقاعیِ شناخته شده در مورد خواندن شعرهای عروضی نبوده است، قدمای فلاسفه و اهل ادب آن شعرها را وزن مجازی خوانده‌اند و گفته اند ایرانیان نثر را می‌کشند تا بر آهنگ تطبیق کنند. شاید در اینجا، در تعبیر مراغی، منظور از متغزّلان عجم کسانی باشند که اینگونه شعرها را به آواز می‌خوانده‌اند به دلیل مشابهات و نمونه‌های دیگری که مراغی در کنار این‌ها یاد می‌کند از قبیل کار قراء (که قرآن کریم را با لحن و آهنگ قرائت می‌کنند، بی آنکه از نظمی عروضی برخوردار باشد[۳۱]) و خطبا (که معهود بسیاری از آنان است که نثرهای عادی و کلام طبیعی روزمره را به آواز می‌خوانند[۳۲]) و مؤذنان (که اذان را که دارای هیچ گونه وزنی نیست با لحن

---

۳۱) درباب سابقهٔ تلاوت قرآن مراجعه شود به G. Farmer. A History of Arabian Music. P. 33

۳۲) و غَرَّدَتْ خُطَباء الَطیرِ ساجعةً
علیٰ منا بِرَمَنْ وَردٍ ومن آس

و خطیبانِ مرغان، برسر منبرهایی از گُلِ سُرخ و مورد، بگونه‌ای مسجع به آواز خوانی پرداختند. شعر از ابوالعلاء سروی است مراجعه شود به ثمارالقلوب ۴۴۷ و یتیمة الدهر ۴۷/۴ و نیز صورخیال در شعر فارسی ۳۶۶ متن و حاشیه که در آنجا این بیت با شعر فرخی مقایسه شده است:

←

و در مقام‌هایی خاص ترنّم می‌کنند[۳۳]) و ناشدان عرب (که منظور از آن بر من روشن نشد[۳۴]) و متغزلان عجم (که منظور وی گویا شاعران ایرانی است) که شعرهایی در اوزان غیر عروضی دارند و ما در باب آنها قبلاً صحبت کردیم و بازهم نکاتی را یاد آور خواهیم شد و اگر نگوئیم منظور از متغزلان عجم این گروه شاعران است دستِ کم باید بگوییم منظور کسانی است که این گونه شعرها را به آواز می‌خوانند.



بلبلان گوئیا خطیبان‌اند
بر درختان همی کنند خطب
(دیوان فرخی، ۱۳)

۳۳) فاخته چون مؤذن و آوازِ او بانگ نماز (دیوان منوچهری، ۴۲)

۳۴) فارمر می‌گوید: غزل یا ترانهٔ عاشقانه را، در قرن سیزدهم (میلادی) بر همین روال (یعنی روالِ rawisin راویسن) می‌خوانده‌اند در حالی که نشید نمایانگر ویژگیهای موسیقیِ هم ریتمیک و هم غیر ریتمیک بوده است و مرجع فارمر، در این گفتار یک نسخهٔ خطی موزهٔ بریتانیاست بشمارهٔ ۲۳۶۱ ورق ۲۳۳ و من به علّت عدم آشنایی با موسیقی سخن فارمر را بدرستی در نیافتم.

در باب راویسن یادآوری یک نکته را بی‌فایده نمی‌بینم. این کلمه چند بار در عبارات فارابی نیز به کار رفته است (الموسیقی الکبیر ٦٩، ٧٧) مصحّح کتاب، در متن، الدواشین آورده و یادآور شده است که در نسخهٔ د (یعنی کهن‌ترین نسخهٔ کتاب که در استانبول محفوظ است بشمارهٔ ۲۲ و تاریخ کتابت آن ٦۵۵ هـ . ق. است و کاتب آن هم، اگر نامش را مدرک قرار دهیم یک نفر ایرانی و فارسی دان بوده است: علی بن رستم) الرواشین آمده است: الطرائق والرواشین الفارسیّة والخراسانیّة والفارسیّة القدیمة (صفحهٔ ۷۷) فارمر آن را با علامت !.. (= کذا فی الاصل!) از نسخهٔ موزهٔ بریتانیا MS of. 2361 fd 233 به صورت راویسن rawisin نقل کرده است و پیداست که در باب ضبط دقیق آن، تردید داشته است (*A History of Arabian Music* P.199) همچنین مرحوم دکتر برکشلی، در بحثی که کرده به صورتِ رواسین (و درپای صفحه: دواشین، رواشین، بنقل از بعضی نسخه‌ها) آورده است و در باب آن هیچ توضیحی نداده است (اندیشه‌های علمی فارابی در بارهٔ موسیقی، ۹۲) و



نکتهٔ دیگری که عقیدهٔ ما را تأیید و نظر مصحح کتاب را نقض می‌کند، این که مؤلف خود پس از ذکر این عده (قراء و خطبا و مؤذنان و متغزلان عجم) و کار آنان که ترنم به نثر است، و روی زنجیره‌ای از کلمات، این عبارت را می‌آورد که: «یا آنک الفاظ با آن مقارنْ نگردانند بلک به نغمات فقط ترنم کنند» و مجموعهٔ این دو کار را (کار ترنّم کنندگان به نثر نغمه با

→

من هیچ تردیدی ندارم که رواشین همان طرائق است و فارابی آنها را بعنوان مترادف یا نزدیک به مترادف به کار بُرده است زیرا طرایق جمع طریقه است و ترجمهٔ دقیقِ طریقه بفارسی رَوِش است و چون اسم مصدرهای شینی مانند روش، تپش، نگرش در زبان پهلوی و فارسی دری دوره‌های آغازی (تا قرن پنجم، ظاهراً) به صورتِ rawishn,tapishn nagarishn، تلفظ می‌شده است (یعنی بجای ish مختوم به ishn بوده است) و در اصطلاحات طبّی کلمهٔ جُوارِشْن بازماندهٔ تلفّظِ قدیم همین صورت است؛ عرب زبانان یا ایرانیان عربی دان کلمهٔ رَوِشْن را به قاعدهٔ جمع عربی بر وزن فعالِل/ فعالیل جمع بسته‌اند و آن را به صورت رواشن/ رواشین درآورده‌اند. قابل یادآوری است که کلمهٔ روشَن (= نورانی) را به صورت رواشِن جمع بسته‌اند (و این در متون عربی استعمال بسیار دارد بمعنی چیزی شبیهِ بالکن (ترجمهٔ رسوم دارالخلافه، ۱۱ و تعلیقات ۱۳۴ دیده شود) یا روزن و محل نورگیر خانه و سرای.) و رَوِشْن بمعنی طریقه را به رواشین جمع بسته‌اند. بر روی هم رواشین معادل دقیقِ طرائق است. قدر مُسلّم در عصر فردوسی کلمهٔ رَوِش، رَوِشْن تلفّظ می‌شده است:

رَوِشْنِ زمانه بدان‌سان بود
که فرمانِ دادارِ کیهان بود

ودرتحوّلاتِ بعدیِ زبان، نسخه نویسان آن را رُوْشَن (بمعنی مقابل تاریک) خوانده‌اند وچون دیده‌اند که کلمهٔ روشن (مقابل تاریک) درشاهنامه به دلیل وزن عروضی آن، نمی‌تواند درآغازِ مصراع قرارگیرد، غالباً کلماتی ازقبیل و/که/ چو قبل از آن گذاشته‌اند و مصراع فردوسی را به صورت‌های ذیل:

که روشن زمانه بدان‌سان بود
و روشن زمانه
چو روشن زمانه

درآورده‌اند و مفهومِ شعر را از بنیاد دگرگون کرده‌اند.

الفاظ و کـار آنان کـه فقط به نغمـات ترنّم می‌کنـند بی‌الفاظ را در مـقابل ترنم به نظـم یـا «نظـم نـغمات» قرار می‌دهـد؛ پس آنـچـه به solfage قـابل تطبیق است مسألهٔ ترنم به نثر نغمه نیست بلکه آن است که بدون الفاظ به نغمات ترنم کنند.

غرض از مجموع این نکته‌ها توجه دادن به اصطلاح «متغزلان عجم» بود که مراغـی آنـان را در کـنـارِ قـراء، خطبا، مؤذنـان و... (کسـانـی کـه حوزهٔ کارشان آثـار منظوم به نظـم عروضی نیست) قرار می‌دهـد و پرسش این‌که آیا می‌تواند منظور ازین «مـتغزلان عجم» که کارشـان «ترنّم به نثر نغمه‌ها»ست خوانندگان شعرهایی باشد که بیرون از نظام عروض عرب سروده شده‌اند؟

این سخن و آواز از اندیشه خاست
تو ندانی بَحرِ اندیشه کجاست
لیک چون موجِ سخن دیدی لطیف
بَحرِ آن دانی که باشد هم شریف
چون ز دانش موج اندیشه بتاخت
از سخن و آواز، او، صورت بساخت
صورت از بی صورتی آمد برون
باز شد که انّا اِلَیْهِ راجِعُونْ

جلال الدّین مولوی

۳

کهن‌ترین نمونهٔ «بحرِ طویلِ فارسی»
و رابطهٔ آن با «بَنْدِ» عربی

در این یادداشت چند نکته را که درباب بحر طویل عامیانهٔ فارسی[۱] بنظرم آمده است تذکر خواهم داد. قبل از هرچیز یادآوری کنم که منظور از بحر طویل، در این بحث، صورت خارج شدن تعداد ارکان عروضی یک شعر است از حدودی که در سنت عروضی رعایت می شده است و در یک جمله: افزودن بر تعداد ارکان و عدم رعایت شمارهٔ خاصی برای افاعیل عروضی. منظور از افزودن بر شمارهٔ ارکان به این معنی است که در تمام اوزان شعر فارسی شاعران معمولاً تعداد افاعیل یک بحر را از هشت‌تا بیشتر نمی‌کنند مثلاً در وزن فعلا تن یا فاعلا تن، و از سوی دیگر منظورم از عدم رعایت شمارهٔ ارکان این است که اگر موردی در قدیم پیدا شود، که گاه وجود دارد،[۲] و شاعر از شمارهٔ هشت تعداد ارکان را افزون‌تر آورده

---

۱) قدیمترین استعمالِ کلمهٔ بحرطویل به این معنی را در نوشته‌های میرزا مهدی خان استرابادی (معاصر نادرشاه) بیاد دارم و قبل از او ندیده‌ام. **انشاءُ الدُّرَر**، چاپ سنگی ، ٤، ٨٤

۲) در مجلّهٔ سخن (شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ سال ۲۲، شهریور و مهرماه ۱۳۵۲ ص ۱۱۱٤) یادداشتی
←

باشد، باز هم، همهٔ مقصود ما را نشان نمی دهد، بلکه عدم رعایت شمارهٔ خاص در میان ارکان، شرط دیگر این تعریف است.

قالب یا وزنی از این دست که یاد کردیم، در یکی دو نوع از ارکان عروضی، بیشتر رواج ندارد و در دیگر ارکان اگر یافت شود نادر است. به این نمونه توجه کنید:

« صنمی لاله‌عذاری به روش باد بهاری به‌نگه آهوی چینی و به قد سرو خرامان و به رخ چون مه تابان و دهن غنچهٔ خندان و لبش لعل بدخشان و زنخدان چو نمکدان... که از او وام کند مهر و قمر نور و ضیا را...»

سابقهٔ اینگونه وزن، در شعر فارسی، چندان روشن نیست. آنچه مسلم است این است که در میان استادان مسلم ادبیات کهن فارسی، هیچ کس، توجهی به اینگونه شعر نداشته و نمونه‌هایی که در دست است، بیشتر از آثار ادبی عامهٔ مردم است و یا از شاعران متأخّری که تحت تأثیر ادبیات عامیانه بوده‌اند.

در عصر مشروطیت و دورهٔ معاصر، بخصوص در زمینهٔ طنز و هزل، این قالب مورد توجه قرار گرفته است ولی پیش از عصر مشروطیت، سابقهٔ

→ چاپ شده با عنوان قدیمترین بحرطویل و به‌همراه آن. بحرطویلی از عصمت بخارایی (متوفی حدود ۸۴۰) از نسخهٔ موزهٔ بریتانیای دیوان او، نقل شده است و نویسندهٔ یادداشت که احتمالاً استاد دانشمند آقای دکتر خانلری است یادآور شده که هر مصراعش ۹ بار فعلاتن است و چون این نظم خاص عددی در اجزای آن رعایت شده بحرطویل به‌معنی مورد بحث ما نیست و در اطلاق عنوان بحرطویل بر آن جای بحث است. شعر عصمت بدینگونه آغاز می شود: « می‌کشد ترک کماندار مسلمان‌کش جادوی توچون کافر مست از مژه بر هر جگری تیر بلا را. تا کشد زار و بهم برزده و مست و سنان خورده و مجروح و دم‌آزرده و افکار و جگر سوخته ما را...» الخ. نکتهٔ قابل یادآوری ختم شدن مصراع‌ها یا اجزای این شعر است به « بلا را» و « ما را» و بر روی هم قافیهٔ « الف» و ردیف « را» که بعدها هم عیناً در بحرطویل‌ها رعایت شده و در بند عربی هم مورد تقلید قرار گرفته است.

آن چندان روشن نیست. نخستین کسی که به جستجوی سوابق این نوع وزن در زبان فارسی پرداخته شاعر استاد معاصر آقای مهدی اخوان ثالث است.[۳] وی در مقالهٔ دقیق و هوشیارانه‌ای که چند سال قبل درباب بحرطویل عامیانه نوشت، سوابق اینگونه وزن را به عصر صفوی رسانید و کهن‌ترین نمونهٔ آن را در شعر طرزی افشار از شاعران همان عصر جستجو کرد.

اما، شواهدی در دست هست که سوابق اینگونه وزن را به دوره‌ای قبل از عصر طرزی افشار می‌کشاند. در کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران تألیف سید ظهیرالدّین بن سید نصیرالدّین مرعشی، نامه‌ای وجود دارد که تا این اواخر کسی متوجه رابطهٔ آن با بحرطویل نبود، و کسی آن را بطور موزون قرائت نکرده بود تا اینکه در مجلهٔ گوهر[۴] استاد دانشمند آقای دکتر باستانی پاریزی مقاله‌ای نوشته و این نامه را منشاء و نخستین نمونهٔ شعر نو فارسی دانست، البته استاد باستانی به این نکته توجه نکرده بود که این نامه در همان مایهٔ بحرطویل عامیانه است و قدیمترین سند مکتوب و موجود آن.

از لحاظ اهمیتی که این نامه دارد ما عین آن را با اصلاحاتی که در پاورقی بدان اشاره می شود، می آوریم تا قدیمترین نمونهٔ بحرطویل عامیانهٔ فارسی که قاعدةً باید متعلق به حدود نیمهٔ اول قرن نهم[۵] باشد در اینجا

---

۳) مجلّهٔ ماهنامهٔ فرهنگ، تهران ۱۳٤۰ شمارهٔ ۱: ۸۷– ۹۱.

٤) ماهنامهٔ گوهر، سال اول، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ ص ۱۰۲۸.

۵) تاریخ طبرستان و رویان و مازندران در نیمهٔ دوم قرن نهم تألیف شده است (۸۸۱ هـ. ق) و مؤلف که متولّد حدود ۸۱۵ هـ.ق است از نویسندهٔ این مکتوب یا بحرطویل چنان سخن می‌گوید که در جوانی و در زمان حیات پدرش او را دیده است، پس نویسندهٔ مکتوب باید در نیمهٔ اول قرن نهم در گذشته باشد و این مکتوب را احتمالاً در حدود ربع اول قرن نهم یا حداکثر قبل از پایان نیمهٔ اوّل قرن نهم نوشته است.

ثبت شود؛ آنچه قابل یادآوری است اینکه سید ظهیرالدّین این بحرطویل را به عنوان نامه‌ای که سید عبدالعظیم‌بن زین‌العابدین به امیرسلیمان شاه‌بن داود از فرمانروایان ری نوشته نقل کرده و در وصف نویسنده یا سرایندهٔ آن می‌گوید: «لباسش کلا پشت سیاه و شلوارپشمین سیاه بودی و پیرهن نمی‌پوشید و با شمشیر آبدار و سپر بزرگ عالیمقدار در آن جنگل به‌سر می‌برد و چون برف و باران می‌شدی، سه چوب می‌زد و آن سپر را بر بالای آن چوبها می‌نهاد و در شیب می‌نشست و عهد کرد و قسم یاد نمود تا زنده باشد هرگز سر خود را به آستانهٔ هیچ کس از دوست و دشمن نبرد و یک نوبت به گیلان به همان لباس و سلاح آمد و چندانکه پدر مرحوم این ضعیف نصیحت می‌کرد که درون خانه درآی، قبول نکرد و به بن درختی بر سر شاخه‌های درخت تکیه کرد که هرگز بر سر زیلو و حصیر هم نمی‌نشست... تا در ولایت آمل به بن درختی وفات کرد و در همان موضع دفن کردند و شاخه‌های درخت کهنه و نو بر بالای آن قبر ریختند»[6] سید ظهیرالدّین درباب او گوید: «مردی بود لطیف‌طبع و اشعار عربی و پارسی خوب می‌گفت و طبریهای لطیف انشا می‌نمود.»[7]

مکتوب[8]

«کمینه‌ی بندگان اخلاص و خدمت عرضه میدارد که دائم کف میمون گهرپاش خداوندی که از روی تفاخر نعل یکرانش کواکب قرطهٔ

---

۵) سید ظهیرالدّین مرعشی، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران به اعتنا و اهتمام برنهارد دارن در دارالسلطنهٔ پطربورغ مطبوع گردید سنهٔ ۱۲۶۶ هـ. ق ۱۸۵۰ عیسویه.

۷) همانجا ص ۵۰۶ به بعد.

۸) ما این مکتوب را از روی نسخهٔ چاپ دارن نقل می‌کنیم و نسخه بدلهایی را که از لحاظ وزن دارای اهمیّت‌اند به متن می‌آوریم، تنها مواردی که خارج از نسخه بدلها تغییری در متن دادیم درین حواشی بدان اشارت می‌رود.

گوش نهم گردون مینارنگ می سازد و بوسیدن تمنّا و هوادارد بزودی دولت ادراک آن‌گاهش برافرازندهٔ این گنبد فیروزه بی‌آلت بحکم آخشیجان همنشین سازیده با جان و خرد مرزوق گرداناد.

که بعد از رفع ارکان مبانی هواداری و دولتخواهی انهای ضمیر انور عکاف کیوان‌سای درگاهی — که خاکش توتیای دیدهٔ ارباب البابست[۹] و کان گوهر نیک‌اختری هر چند میداند که از آغاز تا انجام بروی هر نهانی همچو خورشید جهان‌تابست نی نی سهو گفتم بل ازو نیز آشکاراتر.

که او بر موجب فرمان‌شان یکچند در آمل — طواهاالله — ساکن خواست بودن تا هرآنگاهی که استدعا رود زود از بن‌سی و سه دندان امتثالش را — که بر وی واجب است — اقبال خود دانسته گاه از تارک و گه از چکاد[۱۰] و رخ قدم سازیده سوی نصرت اعلی بسان ابر آذاری[۱۱] نه بل آذرگشسپ آسا پریدن گیرد الا اندر آن ایام گبری بی‌نمازی ملحدی ناپاک اصلی را که حسب محبان به اخلاص و هواداری طول عمر و ازدیاد نعمت و جاه یزیدبن مغیره کافر نعمت کم نام نکوهیده[۱۲] نشان اسکندرین سست‌پیمان و قدم افراسیاب از فرط کج‌بینی و گمراهی و نادانی مصر بود و ابوجبار بی‌یار و قرین و مثل و شبه و مونس و فرزند و زن صاحب کفایت از بی‌حسب بنا بر حسب فتوی از لباس جسم بد اموی بد گوهر به تیغ او معرا شد.

از آنجا بندگی سید اید علی ابقاه[۱۳] ماشاءالذی اولاه ما والی اباه قبل هذا خاطر عاطر ازو رنجیده کرد و مرکب و پالانی و مجموع اجناس و نقودش را به‌یغما برد و یاری و چه یاری را بکشت و گفت:

اگر مازندران جای منست. و مردمان او رعایای منند و نوکران من

---

۹) اصل: ارباب اولوالالباب که هم‌وزن ناقص است و هم یکی از دو کلمه ارباب یا اولوحشو است.

۱۰) اصل: چکاو. ۱۱) اصل: آذری. ۱۲) اصل: نگوهیده. ۱۳) اصل: ابقا.

دگرکس[۱۴] را چه یارا و مجال آنکه یک‌تن را ازیشان کم کند یا خود به‌دشنام و دل افگاری دژم هر آدمی‌زادی که از وی این عمل زاید اگر بر کله گل دارد [و] یا بر لب سخن در ملک من نی[۱۵] شستن آنش میسر گردد و نی گفتن[۱۶] این جز به مرضات من و کینونه‌اش از حیز امکان به کردار تغاضب نون بزر[۱۷] مغربی باشد.

به‌ناچار از توطن در محط رأس و منشای خود افسار هیون تیزتک[۱۸] پیچانند[۱۹] [از آنجا] بدارالملک رستمدار انجامید و در وی نازل آمد از برای آنکه آنجا مهتر و سالار کشور سرو بستان مروت در دریای فتوت گوهرکان نکوکاری[۲۰] ملک‌زاده کیومرث ابن‌شاه غازی و قاه‌الله من کل البلایا [بود.]

[و] درباب معادات و لای زندگانی آل و اتباع سکندر بر طریق ساکنان سدهٔ والای مخدومی خداوند به استحقاق و اطلاقست کزان[۲۱] اعدادی یزدان و رسول او فراسوی عذاب‌النار میراند و با ارباب احباب و ولا اشفاق بیحد و عنایات و نوازشهای بسیار و پژوهشهای بی‌حصر و قیاس و تربیتهای فزون ازحد سبز گردون اطلس‌فام بالاتر همی افرازد الحق شرط انصاف، و حفاظ حق‌شناسی و مروت خود همین شاید که تا چندان به‌زیر سایهٔ پرمایهٔ شاخ و نهال بخت سرسبزش که جاوید [ی] ش از آسیب باد سرد و تند و برق دیماهی بجز دوری نصیب و بهرهٔ دیگر مبادا از گزند بدسگال ایمن برآساید.

که چون فرمان حواشی خداوندی عدو گوری ولی شادی رسد بر امتثالش [خود] بر آن موجب که در نامه محرر شد کمر بندد وگر[۲۲]

---

۱۴) اصل: دیگر کسی. ۱۵) اصل: بی. ۱۶) اصل: ولی گرفتن.
۱۷) اصل: بر. ۱۸) اصل: تیر. ۱۹) اصل: پیچانید.
۲۰) اصل: نیکوکاری. ۲۱) اصل: که از آن. ۲۲) اصل: و اگر.

گویند که چون حالش بدین‌منوال بود او را بسوی قبلهٔ آمال و اهل مکتب تمیز و هوش و بیداری دل اعنی فلک رفعت جناب میرمیران و خدیو کشور[۲۳] مردی و داد و دانش و رادی‌عنان عزم تابیدن نماز پنج وقت‌آسا فریضه بود و دیگر جایها از مستحبات در حقیقت رفض فرض و اختیار مستحب آیین اهل دانش و دین نیست بل در کیش ایشان این عمل مفروض رفض آمد.

جواب این سخن آسان دهم آری ولی ادراک آن دولت[۲۴] بلازاد و الاغ زین و بار و خرج راه و خیمه و خاصه کسی را هیچ موسم،[۲۵] سیما هنگام سرما، روی از راه پلور و کوه موشا جز به دشواری میسّر نیست بل لامطلقا...

ولی از خدمت خدام ایوان[۲۶] منیف و قطب گردون پرتو مهر سرافرازی و شاهی چشم میدارد که از روی کرم باغ گل‌تر وفاداری سهی سروی کم آزاری ملک‌زاده کیومرث معین را بفرمایند که تا از بهر خاکی رهی چندانکه در املاک رستمدارش استادن روا دارند از ماکول و ملبوس آنچه محتاج بود حاصل کند.

قصه پایانی شد و زیر سپهر نیل سیما هرچه باشد جمله پایانی شود یکروز الاعمر و جاه [و مال] مخدومم سلیمانشاه بن داود فلیعم الذی یلقیه کالخفاش مایوحی.» ۲۷

---

۲۳) اصل: کشورستان. ۲٤) اصل: دولتست. ۲۵) اصل: کسی را که هیچ و.

۲٦) اصل: کلمهٔ «مختلف» را اضافه دارد و احتمالاً تصحیف کلمه‌ای است بر وزن مفاعیلن.

۲۷) درچندین مورد کلمات افتادگی و تصحیف داشت که مجال اصلاح نیافتیم. تا پیدا شدن نسخهٔ صحیح‌تری به همین مقدار از اصلاحات بسنده کردیم و قصد ما تصحیح متن نبود بل نقل یک مکتوب منظوم به بحرطویل بود بر وزن مفاعیلن. در مواردی که فقرات این مکتوب از هم جدا شده‌اند، ممکن است خوانندگان عقاید دیگری داشته باشند. ما هیچ اصراری برای اثبات روش خود در جدا کردن فقرات این نامه نداریم.

آنچه غرض اصلی از این یادداشت بود، یادآوری نکتهٔ دیگر بود و آن اینکه، نگارنده، تا کتاب خانم نازک‌الملائکه را، که زیر عنوان «قضایا الشعر المعاصر»، نوشته است و در ۱۹۶۲ چاپ شده،[۲۸] نخوانده بودم نمی‌دانستم که در عربی هم بحرطویل به‌معنی مورد بحث ما، وجود دارد اما در زبان عربی اینگونه بحرطویل را «بند» می‌نامند و اصطلاح بحرطویل، بر همان وزن معروف فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فقط اطلاق می‌شود.

آنچه مسلم است این است که در زبان عربی نیز، «بند» یا «بحرطویل عامیانه» یک تجربهٔ عروضی است که بیشتر عامهٔ اهل ذوق آن را مدنظر داشته‌اند و بزرگان و ادیبان ممتاز کمتر بدان توجه کرده‌اند. آنچه درین یادداشت قصد اشاره بدان را دارم یادآوری چند نکته درباب «بحرطویل فارسی» یا «بند» در ادبیات فارسی و عربی است و نشان دادن اینکه کوشش برای خروج از محدودهٔ کمیت افاعیل عروضی کاری است که ایرانیان در آن پیشقدم بوده‌اند و از طریق شعرای ایران به زبان عرب هم راه پیدا کرده است.

خانم نازک‌الملائکه در کتاب «قضایا الشعر المعاصر» متوجه این نکته شده است که شعر آزاد با بحرطویل (= بند) ارتباطی دارد و می‌گوید: «بند، بی‌گمان نزدیکترین صورتهای شعر عربی است به شعر آزاد. زیرا شعری است که اساس آن بحر هزج است: مفاعیلن مفاعیلن... و مقید به اسلوب دوپاره (= دو مصراعی) که شاعران عرب از دیرباز مقید به آن بوده‌اند، نیست و از آن خارج می‌شود، بصورت هزجی درمی‌آید که طول پاره‌های آن متفاوت است»[۲۹] خانم نازک‌الملائکه سپس به تحلیل یک «بند» از ابن‌الخلفه می‌پردازد و آن را بصورت مصراعهای مستقل زیرِ

---

۲۸) نازک‌الملائکة، قضایا الشعر المعاصر، منشورات مکتبة النهضة، الطبعة لثالثه ۱۹۶۷.

۲۹) همان کتاب، ص ۱۶۹.

هم قرار می دهد و می‌کوشد که آن را به شیوهٔ عروضی تقطیع کند. نگارندهٔ این سطور در اینجا قصد انتقاد از شیوهٔ تقطیع او را ندارد اگرچه معتقد است که وی در تقطیع آن اشتباهاتی دارد ولی می خواهد به این نکته اشاره کند که خانم نازک‌الملائکه هم مثل استاد شهریار[۳۰] متوجه شده است که شعر آزاد از جهاتی به «بند» (بحرطویل) شباهت دارد.

خانم نازک‌الملائکه متأسفانه از لحاظ تاریخی بحثی درباب چند و چون «بند» (=بحرطویل) در زبان عربی نمی‌کند ولی خوشبختانه کتابی، سالها قبل از کتاب ایشان در عراق چاپ شده است که از لحاظ تاریخ «بند» در زبان عربی دارای کمال اهمیت است[۳۱] این کتاب که آقای عبدالکریم الدجیلی، از ادبای عراق، آن را نوشته و چاپ کرده است، برگزیده‌ای از نمونه های موجود «بند» در زبان عربی است به ترتیب تاریخی از قرن یازدهم هجری تا قرن چهاردهم. قدیمترین نمونه‌ای که آقای دجیلی برای بند در زبان عرب یافته است از معتوق موسوی (۱۰۸۷ — ۱۰۲۵ هـ . ق) است که چنین آغاز می شود:

«ایهاالراقدفی الظلمة نبه طرف الفکرة من رقدة ذی‌الغفلة وانظر اثر القدرة واجل غسق الحیرة فی فجر سنا الخبرة وارن فلک الاطلس والعرش ومافیه من النقش...» الخ که مؤلف آن را از باب مفاعیلن گرفته و معتقد است که باید برای استقامت وزن بجای «ایهاالراقد» گفته باشد: «ایاراقد» حال آنکه چنین نیست و این از وزن فعلاتن است و ما بعداً درین باب توضیح خواهیم داد. آقای دجیلی به همین دلیل که غالب بندهایی را که در وزن فعلاتن بوده است خواسته است بر مفاعیلن تطبیق کند مجبور به پذیرفتن اصلی شده است که «در اول هر بند یک وتد یا یک

---

۳۰) شهریار، استاد محمّدحسین، مقدمهٔ سیاه مشق، هـ ا. سایه چاپ اول.

۳۱) الدجیلی، عبدالکریم، البند فی‌الادب العربی، ۱۹۵۹/۱۳۷۸.

سبب همیشه به عنوان قاعده اضافه می شود.»[۳۲] و خانم نازک الملائکه هم در تقطیع شعر ابن الخلفه همین اشتباه را کرده است و شعری را که بر وزن فعلاتن است، ترکیبی از فاعلاتن و فعلاتن گرفته است.

آقای دجیلی در مقدمه ای که بر این سفینه یا منتخبات «بند» نوشته است بحثی می‌کند درباب کلمهٔ بند از لحاظ تاریخی که در قوامیس قدیمی عرب درباب آن گفته اند: «البند: العلم الکبیر، معروف فارسی معرب.» (ابن منظور، لسان العرب) و از دیگر کتب لغت هم نمونه هایی آورده است که چون به بحث ما مربوط نمی شود از اشاره به آن صرف نظر می‌کنیم. آنچه مسلم است و درست است این است که ایشان دریافته اند که «بند» کلمه ای است فارسی که معرب شده و در عربی به صورت «البنود» هم جمع بسته می شود. ایشان درباب سابقهٔ تاریخی «بند» در زبان عربی مطالبی نوشته اند که بر روی هم خلاصهٔ آن چنین است: «استاد محمدهاشمی در مجلهٔ «الیقین» نوشته است که از شاعر بزرگ استاد جمیل صدقی الزهاوی[۳۳] درباب بند پرسیدم. وی ترجیح می داد که این کلمه فارسی است و می‌گفت که: «بند» حلقه ای است میان نظم و نثر و مورد استفادهٔ شعرای فارسی و ترکی و از اینجا دانسته می شود که شعرای عراقی آن را از ایرانیان اقتباس کرده اند. نویسنده گوید، ولی من به زهاوی گفتم که ابن درید[۳۴] نمونه ای از بند دارد و آن را به او یادآوری کردم ولی زهاوی گفت در انتساب این بند به ابن درید شک است زیرا

---

۳۲) همان کتاب، ص ۲ حاشیه و مقدمهٔ مؤلّف.

۳۳) زهاوی، جمیل صدقی (۱۸۶۳- ۱۹۳۶/ ۱۲۷۹- ۱۳۵٤) از شاعران طراز اول عراق و از نژاد کرد، خاندان او از مردم «زهاو» ایران بودند و او در بغداد متولّد شد در جوانی به هر دو زبان فارسی و عربی شعر می‌گفت.

۳٤) ابن درید، محمّدبن الحسن (۲۲۳- ۳۲۱ هـ.ق) ادیب برجستهٔ عرب زبان که او را شاعرترین ادیبان و ادیب‌ترین شاعران خوانده اند. مقصورهٔ او در زبان عرب بسیار معروف است.

از چنان ادیب برجسته‌ای بعید است که با این زبان ضعیف و آشفته و سست سخن بگوید. هاشمی می‌گوید: من متن آنچه را که به خطی شبیه خطوط قرن دهم هجری است و در دارالکتب المصریه محفوظ است بر زهاوی قرائت کردم و گفتم: ای بسا که در عبارات آن تصحیف و تحریفهایی روی داده باشد. وی با تعجب گفت: ممکن است چنین باشد که تو می‌گویی... بعد نویسنده (یعنی هاشمی) می‌گوید: پس از جستجوهای بسیار دریافتم که «بند» کار ادیبان عراقی است و ابن‌درید هم بصری بوده است و بند جز در عراق در دیگر سرزمینهای عربی شناخته نیست. و اینک آن «بند» منسوب به ابن‌درید:

«رب اخ کنت به مغتبطاً اشد کفی بعری صحبته، تمسکا منی بالود ولا احسبه یغیر العهد ولا یحول عنه ابداً ما حل روحی جسدی فانقلب العهد به... الخ.»[۳۵]

دجیلی گوید: این عبارت چیزهایی است جدا جدا و در موضوع بحث ما (= بند) داخل نمی‌شود و آن را بند نامیدن روا نیست و گوید: این فقرهٔ منسوب به ابن‌درید، در کتاب «اعجاز القرآن» باقلائی (کذا و صحیح: باقلانی)[۳۶] آمده است آنجا که نویسنده می خواهد شعر بودن را از قرآن نفی کند و گوید: «اگر گویند: در قرآن کلامی هست که موزون است مثل وزن شعر اگرچه غیر مقفی است، بلکه مزاوج است و با ضروب متساوی و این آخرین اقسام کلام عرب است» گوییم: «کلام موزون باید اجزای آن در طول و قصر و ساکنها و متحرک‌ها، مساوی

---

۳۵) این بند در مجموعه‌ای به شمارهٔ ۱٦٦ در دارالکتب در آخر کتاب الشاء اصمعی آمده است و منسوب است به ابن‌درید ازدی که خود ابن‌درید آن را در ۳۲۱ ﻫ .ق بر ابومسلم محمّدبن احمد کاتب (که نقل کننده و راوی این بند است.) قرائت کرده است.

۳٦) باقلانی، محمّدبن طیب (۳۳۸– ٤٠۳ ﻫ .ق) از علمای کلام در مذهب اشعری. در بصره متولّد شد و در بغداد زیست بجز اعجازالقرآن چندین کتاب دیگر از وی باقی است.

باشد و اگر ازین خارج شود موزون نخواهد بود، مثل این سخن گوینده:

رُبَّ اَخٍ کُنْتُ بِهِ مُغْتَبِطاً
اَشُدُّ کفّی بعُریٰ صُحْبَتِهِ
تَمَسّکاً منی بالودِّ وَلا
اَحْسبهُ یَزْهَدُفی ذِیْ اَمَل
تَمَسّکاً منی بالوُدِ وَلا
اَحْسبهُ یُغیّرُ العَهْدَ وَلا
یَحُولُ عَنه اَبَداً
فَخابَ فیه اَمَلی

ابوبکر (یعنی باقلانی) گوید: و ما دانیم که قرآن ازین قبیل نیست، بلکه این نوع کلام ناستوده است و درشمار کلام فصیح به‌حساب نمی‌آید و چه بسا که نزد ایشان (= اهل ادب) زشت باشد. بلکه اکثر آن چنین است[۳۷] دجیلی گوید: در کتاب الجدول الصافی فی علم العروض والقوافی، تألیف القس جرجس (منسا) چاپ بیروت قسمت نخستین این عبارت آمده به عنوان شعر و به باقلانی آن را نسبت داده است. ولی دجیلی گوید: این از مقولهٔ شعر نیست زیرا قافیه ندارد... و گذشته ازینها، اصلاً از باقلانی نیست، باقلانی آن را به دیگری نسبت می دهد و آن را نمی‌پسندد و از آن انتقاد می‌کند.

در وفیات الاعیان ابن‌خلکان[۳۸] در شرح‌حال ابوالعز مظفّربن ابراهیم شاعر عیلانی ضریر (۶۲۳ — ۵۴۴) داستانی آمده است که از لحاظ تاریخ بند یا بحرطویل دارای اهمیت است. ابن‌خلکان می‌گوید: «یکی از یاران او مرا خبر داد که شخصی به او گفت: در بعضی از تألیفات ابوالعلاء معری عبارتی دیدم که متن آن چنین است»:

۳۷) ابوبکر باقلانی، اعجازالقرآن، المطبعة السلفية ص ۹ — ۵۸ به‌نقل دجیلی ص ن.

۳۸) ابن خلکان، وفیات الاعیان، ج ۲/ ۱۴۳ بولاق و چاپ احسان عبّاس ۵/ ۲۱۵.

اصلحک الله وابقاک لقد کان من الواجب ان تأتینا الیوم الی منزلنا الخالی لکی نحدث عهداً بک یا خیر الاخلاء فما مثلک من غیرعهداً او غفل.» و از صاحب ترجمه پرسید که این ازچه بحری است؟ و آیا این یک بیت است یا بیشتر؟ و اگر بیشتر از یک بیت است آیا ابیات آن بر یک روی قرار دارد یا روی آن مختلف است؟» وی گفت: باید بیندیشم. سپس جواب نیکویی به او داد. وقتی آن خبردهنده با من سخن می‌گفت، گفتم: صبر کن تا من هم در آن دقت کنم و تو آنچه را که او (= مظفّراعمی) گفته است مگو. بعد من فکر کردم و دیدم از بحر زجر (کذا و صحیح رجز) مجزؤ است وچهار بیت است و روی آن لازم است و بر روشی است که عروضیان آن را اجازه می دهند و هر کس به این فن معرفتی نداشته باشد منکر آن می شود، چرا که در آن موصول‌ها قطع شده اند و باید به همان صورت نقل شود تا آشکار گردد:

اَصْلَحَکَ اللهُ وَاَبْقاکَ لَقَدْ کانَ مِنَ الـ ـ
واجِبِ اَنْ تَأْتِیَنا الیَومَ اِلیٰ مَنزِلِنا الـ ـ
خالِی لِکَی نَحدثَ عَهْداً بکَ یا خیر الأخلـ ـ
لاءِ فما مِثْلکَ مَنْ غَیَّرَ عَهْداً اَو غَفَلْ

و این چیزی است که اهل این فن برای درمانده کردن اشخاص نقل می‌کنند... وقتی من آن را استخراج کردم و بر او عرضه داشتم گفت: مظفّر اعمی هم همین گونه گفت.» (پایان سخن ابن خلکان به نقل دجیلی) دجیلی گوید من در آثار ابوالعلاء چنین چیزی نیافتم و گویا از آثار از میان رفتهٔ اوست.

دجیلی معتقد است که این نمونه‌ها با «بند» نسبتی ندارد و بند چیزی است جدید که در قرن یازدهم در ادبیات عرب نمونه‌اش پیدا شده است و درباب خصایص آن گوید: «بند، همچنان که پیش از این به آن

اشارت کردیم باید بر وزن هزج باشد و اجزاءِ این بحر چهار مفاعیلن است و بیشتر بندهائی که من بر آن‌ها دست یافتم در این بحرند و جز اندکی، همه از این قاعده پیروی می‌کنند و برحسب جستجویی که کردم متوجه شدم که ناظم در اول هر بند (اکثر) «سبب» یا «وتد» ی اضافه می‌آورد من دلیل آن را درنیافتم. آیا این از مستزمات (ظ: مستلزمات) نغمه و ایقاع است؟ آنچه من می‌دانم این است که سرایندگان بندها بر این روش رفته‌اند و در اول هر بند، وتد یا سببی اضافی آورده‌اند و متأخّران بیشتر به آوردن این زیاده مقیدند.» [۳۹] حق این است که آقای دجیلی و همچنین خانم نازک‌الملائکه در قرائت و تقطیع این بندها اشتباه می‌کنند. تمام این بندها که ایشان معتقدند سبب یا وتدی اضافی در آغاز دارد، در وزن مفاعیلن نیست بلکه از وزن فعلاتن است و اگر فعلاتن بگیریم تا آخر بطور طبیعی تقطیع درست و دقیق انجام می‌شود و نیازی به زاید دانستن سبب یا وتدی در آغاز نیست. برای نمونه بندی را که ایشان در مقدمه به عنوان نمونه آورده‌اند، در اینجا تقطیع می‌کنیم (اولین رکن را فاعلاتن تقطیع می‌کنیم و این در اوزان عروضی هم دیده می‌شود.)

۱) ایّها اللا /ئِمُ فی الحُب /بِ دَعِ اللَو/مَ عَنِ الصَب...
فاعلاتن /فعلاتن /فعلاتن /فعلاتن...

آقای دجیلی گوید: «باید می‌گفت: «ایا لائم فی الحب...» تا وزن درست شود برابر مفاعیلن» حال آنکه بر وزن فعلاتن است.

درباب ساختمان «بند» مؤلّف می‌گوید: بعضی از قدما و متأخّرین بندسرایان در انتهای هر بند «را» را رعایت می‌کنند و گاه هست که یک «بند» به دو یا سه بخش تقسیم می‌شود و در انتهای هر بخش «را»

---

۳۹) نازک الملائکه هم این نظریهٔ آقای دجیلی را در باب افزودن «سبب» یا «وتد» می‌پذیرد رجوع شود به قضایا الشعر المعاصر، ص ۱۷۲.

می‌آید و جز این «را» قافیهٔ دیگری رعایت نمی‌شود. مثلاً پایان هر بخش از بند معتوق موسوی عبارت است از: ۱) سراً و جهاراً ۲) مساء و نهاراً ۳) بهاء و نضاراً ٤) اعتذاراً ۵) مراراً. ووجه حکمت این «را» معلوم نیست.

بعداً خواهیم دید که «بند» عربی تقلیدی است از بحرطویل عامیانهٔ فارسی، ولی برای اینکه این پرسش آقای دجیلی بی‌پاسخ نماند همین‌جا یادآوری می‌کنم که این «را» ها در مقاطع بندها، تقلید «را» های موجود در بحرطویل‌های فارسی است که اکثریت آنها با «را» بعنوان ردیف و قافیهٔ الف ختم می‌شود چنانکه در بحرطویلهای موجود در کتاب رموز حمزه (اثری احتمالاً از عصر صفوی) و بحرطویل طرزی افشار (از همان روزگار) و بحرطویل‌های صامت بروجردی، می‌توان مشاهده کرد. و چنانکه در بحرطویل طرزی، قافیه و ردیف (یا پایان مقاطع) عبارت است از: شهدا را، ما را... وچنانکه پیش ازین در حاشیهٔ شمارهٔ دو دیدیم بحرطویل گونهٔ عصمت بخارایی هم همین نوع قافیه و ردیف دارد.

آقای دجیلی می‌گوید: استاد رافعی در تاریخ آداب‌العرب (۳: ٤۳۷) مأخذ «بند» را از مستزاد می‌داند با این تفاوت که کسی که آن را از مستزاد گرفته است بند را مطلق و آزاد گذاشته حال آنکه در مستزاد مقید است.[٤٠] همین مؤلف (یعنی آقای دجیلی) می‌گوید: در بندهای معتوق موسوی خروج از هزج در بسیاری موارد دیده می‌شود و محقق در بندها خروج از وزن را امری جایز و رایج می‌یابد.[٤١] در نظر مؤلف غرض

---

٤٠) نکتهٔ قابل یادآوری اینکه بسیاری از اطلاعات آقای دجیلی برگرفته شده از کتاب تاریخ آداب‌العرب رافعی است. رافعی سالها قبل از وی به نکات مهمی در باب بند توجه کرده است مراجعه شود به: مصطفی صادق رافعی تاریخ آداب‌العرب، اخرجه محمد سعیدالعریان، الطبعة الثانیة، القاهر، ۱۹۵٤/ ۱۳۷۳ ج ۳/ ٤۳۷.

٤١) مؤلّف موارد خروج از هزج را تصریح نکرده است ولی می‌توان حدس زد که اگر بر فعلاتن تقطیع شود این اشکال هم رفع خواهد شد.

از بند در آغاز امور مذهبی بوده است و اذکار و مجالس ماتم زیرا قدیمترین بندهائی که یافته شده است در این زمینه‌ها بوده است. چیز دیگری که درباب بند اهمیت دارد این است که سرایندگان آنها غالباً از شعرای معروف و برجسته نیستند. بر روی هم آقای دجیلی عقیده دارد، که نمی‌توان درباب سابقهٔ آن به نتیجهٔ روشنی رسید و بر روی هم سه نوع عقیده وجود دارد:

۱) بعضی معتقدند که از ادب فارسی است و تنها دلیل ایشان اینکه «بند» کلمه‌ای است فارسی و اینکه در شعر فارسی|«ترجیع بند» و «ترکیب بند» وجود دارد که نزدیک به موشح است‌ولی از آنچه ما درباب آن گفتگو داریم (یعنی بند یا بحرطویل عامیانه) جداست.

۲) بعضی هم می‌گویند بند قبل از قرن چهارم وجود داشته و همان نمونهٔ منسوب به ابن‌درید را — که چیزی است سست و پراکنده— عرضه می دارند.

۳) بعضی هم آن را از اینها کهنه‌تر دانسته می‌گویند نمونه‌اش در قرآن کریم هست: «و قرآناً فرقناه لتقرأه علی الناس علی مکث و نزلناه تنزیلاً»[۴۲] که از بحر هزج به‌حساب می آید.

قدیمترین نمونه‌ای که از بند، به‌معنیِ دقیق کلمه، یعنی همان چیزی که ما آن را در فارسی بحرطویل می خوانیم، در زبان عرب دیده شده است همان است که در آثار معتوق موسوی (۱۰۸۷— ۱۰۲۵) دیده می‌شود و پس از او در آثار سید عبدالرؤف الجد حفصی (۱۰۶۶— ۱۱۱۳) و در قرن دوازدهم سیدعلی بالیل حسینی که تاریخ دقیق تولد و وفات او معلوم نیست اما چون در کشکول شیخ یوسف بحرانی ص۲۳۹ آمده و مؤلّف در(۱۱۰۷—۱۱۸۶)می زیسته باید او را از شعرای قرن دوازدهم دانست. و بعد از بالیل حسینی سید محمد زینی (۱۱۴۸—

---

۴۲) قرآن کریم: اسراء ۱۰۶.

۱۲۱۶) از شعرای قرن دوازدهم بندهایی، سروده است. در قرن سیزدهم محمدبن الخلفه (متوفی ۱۲٤۷) از معروف‌ترین سرایندگان بند در زبان عربی است و همهٔ این شاعران از اهل عراق‌اند و از هر لحاظ، مذهبی و جغرافیائی، در تماس با شاعران ایرانی و بسیار طبیعی است اگر بگوئیم فرم بند را از ادبیات فارسی گرفته‌اند.

آقای دجیلی می‌گوید: «بنظر من معتوق، یا دیگری بند را از ادب فارسی اقتباس کرده‌اند زیرا در کتاب المعجم شمس قیس رازی از بند به عنوان «موقوف المعانی» یاد شده است.» که البته باید یادآوری کنیم که آنچه صاحب المعجم موقوف المعانی[۴۳] خوانده است هیچ ارتباط عروضی‌یی با بند ندارد[۴۴] اما این قسمت از سخن ایشان که بند را متخذ از زبان فارسی می‌دانند درست است اولاً به دلیل نام آن، و دیگر به دلیل نمونه‌های کهنه‌تری که از بند در زبان فارسی قبل از زبان عربی دیده شده است و نمونه‌اش همان بحرطویل منقول در تاریخ طبرستان و رویان و مازندران سید ظهیرالدّین مرعشی است که تا این لحظه کهنه‌تر از آن نمونه‌ای به‌نظر نرسیده است و آنچه بعضی از خاورشناسان به امیرخسرو دهلوی (۶۵۱ — ۷۲۵ هـ . ق) بحرطویلی نسبت داده‌اند محل اعتباری نیست.[۴۵]

در خاتمه، دو نکته را باید یادآوری کنم: نخست آنکه آقای دجیلی اعتراف دارد که «بند» در هیچ جای دیگر زبان عربی، جز در عراق

---

۴۳) شمس قیس رازی، **المعجم**، چاپ استاد مدرس رضوی، ص ۳— ۲۹۱ انتشارات دانشگاه تهران.

٤٤) آقای دجیلی از یکی از دوستان خود بنام استاد علی لقمانی — که در زبان فارسی ادیب است— نقل می‌کند که «قالبی شبیه به بند در **مکتوبات** جلال‌الدّین رومی دیده است.» در نسخه‌های چاپ شدهٔ **مکتوبات** که بنظر نگارندهٔ این سطور رسیده است چنین چیزی وجود ندارد.

45) L. P. Elwel Sutton, *The Persian Metres* Cambridge University Press 1976 P. 192.

دیده نشده است و در عراق هم بیشتر در جنوب و غالباً شعرایی که در نجف تحصیل یا اقامت داشته‌اند و اینها همه قراین تأثیرپذیری آنان از شاعران ایرانی است که به لحاظ جغرافیائی و مذهبی با شعرای ایرانی ارتباط دارند.

نکتهٔ دیگر اینکه تفننی در زمینهٔ بحرطویل، توسط یکی از شعرای هند در قرن دوازدهم شده است که به یادآوری آن می ارزد و آن این است که شاعری با تخلص سویدا،[۴۶] غزل آغاز دیوان حافظ را به‌مطلع: «الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها» به صورت بحرطویلی درآورده و در فاصلهٔ پارهٔ نخستین و پارهٔ دوم هر مصراع، آن قدر کلمات بر وزن مفاعیلن افزوده است که هر مصرع حافظ یک بند چندین سطری این بحرطویل شده است. برای نمونه به این دو فقره که همان بیت نخستین را تشکیل می دهد توجه کنید:

«الایا ایها الساقی»، به عارض ماه آفاقی، نظر بر تیره‌روزان کن، چراغ ما فروزان کن، بدست چون ید بیضا سر مینای می بگشا، دماغ آشفته مخمورم، بده صهبای پرزورم، یک امشب می‌پرستم کن، سیه مست الستم کن... ترا گویم که پی درپی، برای این دل شیدا، پی این جان غم فرسا «ادرکأساً وناولها».

«که عشق آسان نمود اول» که خواهد کرد مشکل حل، زنیرنگ جنون غافل، به زلف یار بستم دل، چو همت را رسا کردم، به راه از فرق پا کردم دو یدم بی‌سر و سامان... خوشا کز زلفت‌ای دلبر، گره‌ها واکنم یک سر، بگفت از شانه‌ای شیدا، کنم مشکل گشاییها «ولی افتاد مشکلها».

---

۴۶) مجلهٔ وحید شمارهٔ ۱۱ سال ۱۳۵۳ مقالهٔ «تضمین غزل حافظ در بحرطویل» یادداشت آقای محمّد حسین تسبیحی. قابل یادآوری است که این بحرطویل گونه، از محمّد جمال سویدا است که احتمالاً از شعرای قرن دوازده است و در جنگ محمّد افضل از شعرای قرن دوازده ثبت شده است.

بحر را گُنجایی اندر جوی نیست

جلال الدین مولوی

۴

منظومه‌ای حماسی در وزن هجایی

از قرن هشتم هجری

تا این اواخر، تصور بنده بر این بود که قدمای ما، تمام کوششهایی که برای تجدد در اوزان شعر فارسی می‌کرده‌اند در قلمرو اوزان عروضی بوده است و بالاترین توفیقشان در کوتاه کردن مصراعها در نوع مستزاد است و در بلند کردن مصراعها بحرِطویل، که اولی از قرن پنجم سابقه دارد و دومی از قرن هشتم یا نهم. ولی این اواخر به کتابی برخورد کردم که یک شاعر خراسانی، در قرن هشتم هجری، سروده و تاریخ آل سلجوق را به نظم درآورده است و آن را «شهنامهٔ سلجوق» نام نهاده است. این کتاب برخلاف تمام منظومه‌هایی که در زبان فارسی تاکنون دیده شده است، در وزن عروضی نیست بلکه باید آن را نوعی از وزن هجائی خواند. درباب کیفت وزن این منظومه نگارنده هنوز به نتیجهٔ قاطعی نرسیده‌ام زیرا معتقدم در تشخص کیفیت اوزان؛ گوش و شنیدن، مقام اول را داراست و به همین دلیل اظهارنظرهای مستشرقان و غیرمستشرقان را درباب اوزان شعر فارسی قبل از دورهٔ اسلامی، همواره به عنوان حدسیانی

که هیچ یک بر دیگری رجحان ندارد تلقی کرده‌ام.

برای اینکه خصوصیت وزن را، درین منظومه، احساس کنید به این ابیات توجه کنید، در نعت حضرت رسول ص:

برخشد نورش در ملکوت از قدیم
شد اقلیم او بر راه مستقیم
بود رها کار هم داروی سخنش
شد رافع ضلالت خلق حسنش
درود بی حد برآن باد همین
از بغی و شرک آزاده شد زمین
طبع بشر هر جا خوار و زار بود
ازهار نباشد طبایع خار شود
هم ثنا بر آل او باد مزید
کوشش اصحابش باد سعید

تمام کتاب، بدون کوچکترین انحرافی — بجز بعضی اغلاط نسخه— همه در همین وزن است و ساختمان آن از لحاظ نوع قافیه بندی، مثنوی است. و عجب این است که سرایندهٔ این منظومه، حتی برحسب تصادف هم، بیتی را بطرزی نگفته است که بتوان با موازین عروض آن را تطبیق کرد. بجز بعضی مصراعها، که در سراسر منظومه، بسیار کم اند و این نکته ناگفته پیداست که هر عبارتی که در فارسی گفته شود، پاره‌هایی از آن، سرانجام، بر یکی از اوزان معروف یا گمنام عروض قابل تطبیق است.

کوشش سراینده برای حفظ جانب روائی و تاریخی کتاب، از سویی، و تلاش او برای به‌سامان رساندن این وزن عجیب و بی سابقه از سوی دیگر و همچنین مسألهٔ رعایت قافیه در پایان مصراعها سبب شده

است که اجزای نحوی جمله، گاه، از حالات طبیعی خود خارج شوند ولی نه‌چندان که زبان از لحاظ دستوری خلل پیدا کند، ولی ضعف‌ها و گاه اشتباهاتی هم دارد که ممکن است از جانب نسخه‌نویس باشد. مؤلف تابع تلفظ ترکی آسیای صغیر است و کلمات را به همان معنی که در قرن هفتم و هشتم در آسیای صغیر به کار می‌رفته است به کار می‌برد. مثلاً برق/ برگ را قافیه می‌کند:

سایهٔ شمشیر آنان برگ شد
عزم ایشان چون خرام برق شد
شاخ سوم عزم و خرام کرد
به کوه «اکری» بیامد آرام کرد

وقتی این کتاب را می‌خواندم به یاد «وغ‌وغ ساهاب» هدایت و فرزاد افتادم که آنها به عقیدهٔ خودشان از طریق بی‌سابقه‌ای خواسته بودند به عبارت نوعی هماهنگی بدهند، چنانکه در «قضیهٔ کینگ کونگ» که اولین قطعهٔ کتاب است می‌خوانیم:

دیشب اندر خیابون لاله‌زار
جمعیت زیادی دیدم چند هزار
خانم لنگ‌درازی شیک و قشنگ
رد شد از پهلوی من مثل فشنگ
دیدم یک جوانکی قد کوتوله
دنبال آن خانم می‌دود همچون توله[1]

درین قطعهٔ اول کتاب و چند قطعهٔ دیگر، مؤلفان از لحاظ کوتاهی و

---

۱) صادق هدایت و مسعود فرزاد، وغ وغ ساهاب، چاپ دوم امیرکبیر ۱۳۳٤ ص ۱۰.

بلندی مصراعها تا حدی موازنه را رعایت کرده‌اند و نیز قافیه را ولی در غالب موارد مصراعها کشیده می شود و فقط خروج از هنجار طبیعی گفتار و رعایت قافیه یا شبه‌قافیه است که خواننده را متوجه نوعی قصد و تعمد برای ایجاد نوعی آهنگ می‌کند. در این اثر انتقادی و طنزآمیز، مؤلفان خود، این قضیهٔ کوتاه و بلند کردن مصراعها یا سطرها را بدینگونه توجیه کرده‌اند که «در هر قضیه، تا صد کرور سکتهٔ ملیح جایز است، اما ازین شماره که گذشت، دیگر جایز نیست و سکته عنیف می شود. ضمناً اگرچه مناسبتی ندارد متذکر شویم که اشعار به این سبک در زبان فارسی بی سابقه و بی نظیر و از مبدعات و مبتکرات اختصاصی این ضعیف می باشد»[۲] گفت: در زیر آسمان کبود، هیچ چیز تازه‌ای وجود ندارد. می بینیم که نوع دقیق‌تر و فنی‌تر این چنین تلاشی را یک شاعر قرن هشتم هجری با صورت جدی انجام داده و امروز، اثرش در اختیار ماست.

«شهنامهٔ سلجوق» که نسخه‌ای از آن در ۱۱۶۱ هـ. ق. کتابت شده و تنها نسخهٔ موجود آن است، از آثار اول قرن هشتم هجری است. در پایان نسخه کاتب چنین نوشته است: «قدتم استنساخ هذه النسخة من اصله التی من تألیف العلامة العصر (کذا: هر دو با الف و لام.) لقمان انسی المولوی طاب ثراه بید عبدالضعیف الامام جامع لاله مصطفی پاشا حافظ حسن بن السید احمدبن محمد امین غفرالله ذنوبهما آمین یا معین. حرره جماذی (کذا) الاولی فی سنة احدی وستین ومأه والف ۱۱۶۱».

مؤلف که بر طبق یادداشت کاتب «علامة العصر لقمان انسی المولوی» است، اشارتی به‌زندگی خود در مقدمهٔ کتاب به نظم دارد از آن می توان دانست که وی اهل خراسان است و از مردم کنایذ (شاید

۲) همانجا، حاشیهٔ ص ۷۲.

گنابد = گناباد) و نام او «انسی» است و در سال هفتصد و هشتاد و پنج این منظومه را در حلب تمام کرده[۳] و بنام علاءالدّین کیقباد سلجوقی، که او را قطب‌العارفین می‌خواند و مجلس او را پر از اهل عرفان می‌داند و از وزیر او نام می‌برد که «قره‌طای کبیر» است و «خورشید بلخ جلال‌الدّین» مصاحب او بوده است و از عده‌ای دیگر از معاصران خود از اهل عرفان نام می‌برد ازقبیل: شجاع‌الدّین، صدرالدّین، شیخ عنبر، مجدالدّین، شیخ‌عثمان روم و طاوس‌آتا. و می‌گوید که وی در قونیه — که مقر عارفان است — ساکن بوده است و در تکیهٔ اسحاق‌خان مهمان. و توصیفی می‌کند از قونیهٔ آن روزگار و دیدنیهای آن عصر از قبیل «جای افلاطون» [۴] و هم چشمه‌سار که سیصد لوله آب از آن جاری است و از سیصد و شصت زاویهٔ اهل تصوف و هفتاد خانقاه و هفت جامع بزرگ و سیصد مسجد که این توصیف‌ها، از لحاظ تاریخ تصوف، و هم از لحاظ قونیهٔ پس از مولانا و تا حدی قونیهٔ عصر مولانا، دارای کمال اهمیت است.

اینک ابیاتی از منظومه که بعضی از این مطالب در آن ذکر شده هم برای نشان دادن وزن منظومه که غرض اصلی است و هم برای آشنایی بیشتر با لحن مؤلف و طرز جمله‌های او:

---

۳) قابل یادآوری است که یک نفر انسی گنابدی (متوفی ۹۲۰) داریم که ظاهراً با او قابل تطبیق نیست، رجوع شود به **فرهنگ سخنوران** دکتر خیامپور در انسی گنابدی.

۴) ف. و. هارسلوک، خاورشناس انگلیسی در کتاب **عیسویت و اسلام در زمان سلاطین عثمانی** متوجه شده است «در مسجدی که سابقاً کلیسای سن آمفیلوکیوس St. Amphilochus در قونیه بوده است، جایگاهی بوده که آن را قبر افلاطون می‌دانسته‌اند و مسلمانان آن شهر بدان احترام می‌کرده‌اند وی حدس زده است که شاید مولویان مؤسس این طریقه این اندیشه را نیرو داده‌اند تا مسلمانان و ترسایان آن شهر، اشتراک عقیده‌ای با هم داشته باشند.» سعید نفیسی، مقدمهٔ **دیوان سلطان ولد**، چاپ کتابفروشی رودکی، تهران ۱۳۳۸ ص بیست و یک نقل از:

F. W. Harsluck: Christianity and Islam under the Sultans. Oxford 1929 Vol. II. P. 370.

به عشق او ز باغ خراسانم
کامم که شفاعتش می رسانم
بلده‌ام گناید انسی نامم
بر عشق او گرید خامه‌م
شنو، ای طالب، حکایت را
از محنت دهر این شکایت را
روزگار می‌گذرد، چرخ دوران می‌کند
بدان در هیچی نیکنامان نام دهد
دلم کرد عزم و خرام از طوق
آغاز کرد به نعت شهان از سلجوق

[سبب تألیف کتاب]

ز اقلیم عر [ا] قم بدلم بانک آید
چنانکه ز مهد وجودم کناید
بهر عر [ا] قم خامه مرا کرد آغاز
دلم گفت و نوشت: روم، حلب، شیراز
تا که از معرکهٔ شیران خبر باد
درین عالم نام ایشان هنر باد

[تاریخ نظم]

در آن سال که هفتصد و هشتاد و پنج
تمام شد در حلب با بضعم (؟) که رنج (؟)
بنام آن شه که قطب العارفین
نام بلندش کیقباد علاءالدّین
در خوی: ولی، در وغا: پلنگ
همی طبعش پر داد و سخا، بی لنگ
وزیر ندیمش خالص امیر
صاحب آتا هم قره‌طای کبیر

آن غوث که خورشید بلخ جلال‌الدّین
بود مصاحب او بر وفق مبین

□

... چنانکه شد قونیه مقر عارفان
شدم در تکیهٔ اسحاق خان مهمان
دیدم جای فلاطون، هم چشمه‌سار
سیصد از لوله آب بریزد شمار
آن بنای اسکندر تا برسما
دیدم دوازده برج هما
مقر آن شه شده امن و امان
در هر ساحه که رود آب روان
بیدار شد به ستایش آرزوی ما
ترکان حکمران است پلنگان خوی ما
سیصد و شصت زاویه، هفتاد خانقاه
هفت جامع بزرگ رو به راه
سیصد مساجد چو اختر مثال
همی پیشکاهند جوید آب زلال

سپس به ذکر انساب و شاخه‌های اقوام سلجوقی و ترک می‌پردازد و آنگاه ذکر ماجراها و جنگ‌های ایشان.

سستی و ضعف منظومه بحدی است که حتی یادآوری آن هم زاید می‌نماید. زبان مؤلف، از لحاظ لغوی، نزدیک به زبان فارسی عامیانهٔ آن عصر و بخصوص فارسی رایج در آسیای صغیر است با اینهمه نکته‌های جالبی از لحاظ لغوی هم در آن می‌توان دید، مثلاً فعل امر، از «فراموشیدن»:

از طاغ پیدا شد مغول و ترکمان
مفراموش این نسلی که کشورشان (؟)

نکته‌ای که از لحاظ وزن درین کتاب، جای یادآوری دارد، این است که مؤلف گاهی دو مصراع را، یا چند مصراع را، پشت سرهم، با درنظر گرفتن توازن میان مصراعها، کوتاه‌تر از حد معمولی.می‌کند که خود در سراسر کتاب رعایت کرده است از جمله در اواخر کتاب:

خارج حصار را کرد بنا
در پیش کرد مسجد زیبا
هم قصر دلنشین کرد بنیاد
گفتند قصر فلک آباد
با سالهٔ آب روان
کرد رصین حوضخان
کرد احیا کاروانسرای خوب
هر براه ممر که دل‌آشوب

از عنوانی که کاتب به مؤلف یا ناظم داده است دانسته می‌شود که وی مردی اهل فضل بوده است و لقب «علامه» بهرحال، هر قدر اغراق‌آمیز باشد، به یک درویش بی‌سواد مقیم فلان خانقاه قونیه نمی‌برازد. پس این مجموعهٔ خاص ازاین نوع وزن، چیزی نیست که از سر تصادف و بر اثر بی‌اطلاعی ناظم بوجود آمده باشد، زیرا از لحاظ امکانات زبان و وزن تقریباً محال است که بدون قصد، این مجموعه با این نظام خاص، بوجود آمده باشد. پس مؤلف سابقهٔ نوعی وزن را در دست داشته و آن را رعایت کرده است. پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا این یک وزن ایرانی فلکلوری است که این درویش خراسانی از خراسان با خود به آنجا برده (و برای دلخوشی عده‌ای بگوییم: ادامهٔ وزن ایاتکار زریران است، مثلاً) یا این وزن فلکلوری شعر ترکی آسیای صغیر است که در آثار امثال یونس عمره و غیره می‌توان دید. نگارنده چون با عروض ترکی (آنچه خارج از عروض خلیل بن احمد است و توسط بعضی از

شعرای ترک در عصر عثمانی رعایت شده است) آشنایی ندارم، از توضیح بیشتر صرف‌نظر می‌کنم، پاسخ دقیق با صاحبنظران است. آنچه برای نگارنده جالب بود، وجود چنین تجربه‌ای در زبان فارسی قرن هشتم هجری بود، که بهرحال نوعی کوشش برای ایجاد وزنی است خارج از دستگاه عروض خلیل بن احمد و دست کم می تواند بعنوان پدربزرگ فرم «وغ وغ ساهاب» هدایت و فرزاد، به‌حساب آید، برای مورخ ادبیات فارسی چنین منظومه‌ای با همه سستی ها و ضعف های فراوان آن، در قرن هشتم هجری، دارای کمال اهمیت است و از آنجا که ندیدم کسی به اهمیت آن پی برده باشد، این یادداشت را عجالتاً نوشتم شاید جایی به چاپ برسد و مورد توجه اهل نظر قرار گیرد.[۵]

در پایان این یادداشت به خاطرم آمد که قبل از فرزاد و هدایت می بایست از مرحوم میرزا یحیی دولت‌آبادی یاد می‌کردم که در عصر ما، و بطور جدی، کوشیده است، خارج از وزن عروضی و با توجه به اوزان هجائی شعر فرنگی، در زبان فارسی اشعاری بسراید، که در تحلیل نهائی به همین قلمرو وزنی بازمی‌گردد. او خود در مقدّمهٔ یکی از همین شعرها می‌گوید: در سال ۱۳۳۰ (هـ . ق) در ایام اقامت سویس معلم مستشرق ادوارد برون از لندن شرحی به نگارنده می نویسد مفادش آنکه در انجمن ادبی ایران و انگلیس میان من و بعضی از اعضاء درباب عروض عرب و ادبیات فارسی اختلاف نظری است مدعی تصور می‌کند اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود او دگر از عهدهٔ ادای کلام منظوم

---

۵) مشخصات منظومه چنین است [۴ صفحهٔ مقدّمهٔ ترکی به خط لاتین+ ۱۷ صفحهٔ ۲ ستونی، قطع وزیری بزرگ، متن از ۱۷ به بعد تا ۴۲ شرح و توضیح در باب موضوعات تاریخی و جغرافیایی کتاب به زبان ترکی استامبولی و خط لاتین] و عنوان کتابشناسی آن این است: «شهنامهٔ سلجوقی/ انسی» ناشر و مقدّمه‌نویس:

Unsi nin selcuk šehnamesi ulku basimmeyi - Konya 1942 M. Masud Koman.

برنمی‌آید و من این دعوی را انکار کرده می‌گویم: ایرانیان پیش از استیلای عرب هم از شعر بی بهره نبوده‌اند و زبان فارسی صلاحیت دارد که شعر سیلابی داشته باشد از این سبب تقاضا می‌کنم بی رعایت عروض معمول منظومه‌ای ساخته به من بفرستید. اشعار ذیل به خواهش معلم مزبور، تنظیم شده، مورد قبول و موجب اظهار خوشنودی وی می گردد. و باید دانست که سه مصرع اول درین منظومه با ۱۲ صدا و دو مصرع آخر با هشت صدا تقطیع می‌گردند:

صبحدم

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدارومریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار نه مست بودم نه هشیار
می دیدم خود را در فضائی مقدس
غافل از همه چیز و فارغ از هر کس
گلزاری خالی از هر خار و از هر خس
که نبودش ابتدائی و نبودش انتهائی[۶]

تا آخر این منظومه که نخستین تجربهٔ آگاهانه در زمینهٔ وزن خارج از عروض است و توفیقی هم در زبان فارسی بدست نیاورده است. نکتهٔ قابل تذکر اینکه در همین چند مصراعی که از آغاز منظومهٔ دولت‌آبادی نقل کردیم، بعضی مصراعها را می توان در موازین عروضی خواند و تقطیع کرد، در صورتی که در منظومهٔ مورد بحث ما، این کار بندرت امکان‌پذیر است. برای نمونه می توان دو مصراع کوتاه آخر این دو بند را به فعلات فاعلا تن تقطیع کرد.

---

۶) یحیی دولت‌آبادی، اردیبهشت، مطبعهٔ مجلس، ۱۳۰٤ ص ۱۲۸ — ۱۲۳.

و شعر موزون را، میزان، ذوق آدمی تواند بود، و اگر به قپّان خواهند که برسنجند محال بود.

عین القضات همدانی



در بارهٔ سابقهٔ وزن هجایی در زبان فارسی

شاید شعر ایران قبل از اسلام، در دوره‌های دور، هجایی بوده است یا بعضی از لهجه‌های ایرانی در قدیم شعرهای هجایی نیز داشته‌اند، امّا در دورهٔ اسلامی سنّت شعر هجایی استمرار نیافته است مگر در چند نمونه که جداگانه در باب آنها بحث کردیم امّا در دورهٔ معاصر، آگاهانه و با توجه به شعر فرنگی بعضی از ادیبان و شاعران کوشیده‌اند که شعر در اوزان هجائی بسرایند.

یک نمونه ازین تجربه‌ها همان شعر میرزا یحیی دولت‌آبادی است که در دنبالهٔ یادداشت مربوط به فصل پیشین نقل کردیم و آن را بخواهش ادوارد براون نوشته است و فقط در حدّ یک تجربه، گاه گاه، درباب آن اشاره‌هایی شده است. وی در مقدمهٔ این شعر می‌گوید: «در ۱۳۳۰ [هـ.ق] در ایام اقامت سویس معلم مستشرق ادوارد براون از لندن شرحی به نگارنده می‌نویسد مفادش آنکه در انجمن ادبی ایران و انگلیس میان من و بعضی از اعضاء درباب عروض عرب و ادبیات فارسی اختلاف نظری است. مدعی

تصور می‌کند که اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود او دگر از عهدهٔ کلام منظوم بر نمی‌آید و من این دعوی را انکار کرده می‌گویم: «ایرانیان پیش از استیلای عرب هم از شعر بی بهره نبوده‌اند و زبان فارسی صلاحیت دارد که شعر سیلابی داشته باشد.» ازین سبب تقاضا می‌کنم، بی رعایت عروض معمول، منظومه‌ای ساخته به من بفرستید. اشعار ذیل بخواهش معلم مزبور تنظیم شده مورد قبول و موجب اظهار خشنودی وی می‌گردد. و باید دانست که سه مصرع اول درین منظومه با دوازده صدا [= هجا] و دو مصرع آخر با هشت صدا [= هجا] تقطیع می‌گردند.

صبحدم

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کج دار ومریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هشیار[1]

و بعد در جای دیگر تحت عنوان «سبک تازه» می‌گوید: درین منظومه هم به مقصدی که در مقدمهٔ «صبحدم» نگارش یافت رعایت عروض معمول منظور نبوده، پنج مصرع هر یک با هشت صدا، مصرعهای ششم ــ که همه با هم هموزن و همقافیه هستند ــ با ده صدا تقطیع می‌گردند:

من درعالم جویم آدم
عاقل دانا کامل بینا
نیکو خصلت نیکو طینت

۱) یحیی دولت آبادی، اردیبهشت، ۱۲٤

صاحب همّت صاحب عزّت
شخص رنگین مرد سنگین
از هر چه بود این به در عالم[۲]

چنین بنظر می‌رسد که قبل از وی چنین وزنی در زبان فارسی تجربه نشده بوده است ولی باید یادآوری کنیم که ۲۳ سال قبل از وی میرزا حبیب اصفهانی (متوفی حدود ۱۳۱۱ هـ.ق) قطعه‌ای سروده که در همان تاریخ یعنی محرم ۱۳۰۷ هـ.ق (۱۸۸۹ میلادی) چاپ شده و انتشار یافته است. این قطعهٔ دوازده بندی که در وزن هجایی سروده شده است به مناسبت هشتمین کنگرهٔ بین‌المللی مستشرقین سروده شده است و در استکهلم[۳] در مجموعه‌ای چاپ شده است. عنوان شعر «خوان سپاس» است و عنوانی هم بفرانسه دارد به همان معنی Remerciment pour Le Repas
اینک چند بند ازین منظومه:

(۱)

گاهست که پاس و سپاس آریم
زین بزم سترک هنرمندان
وامی است گذار که بگزاریم
این وام همی زبنِ دندان

(۲)

بزمی ست همایون و شاهانه
در وی ز هنر ورُو فرزانه

---

۲) همانجا، ۱۲۷

۳) مشخصات آن بر طبق مجلهٔ آینده (شمارهٔ ۳ و ٤ سال ششم، خرداد و تیر ۱۳۵۹ صفحهٔ ۲۹۹) بقرار ذیل است:

Menu de diner offert au VIIIe Congress international de orientalistes.

چندان که ندانیم بُد یانه
در بزمگه خرد یونان

(۳)

بنگر به سخن سنجان بنگر
این جشن برایگان مشمر
زین گونه سخن سنجان ایدر
سود آنچه توان بستد بستان[۴]

با این نظام هجائی:

— — — U U — U U — —

که گاه جای هجاهای کوتاه و بلند، با حفظ کمیت آنها، در طول مصراع عوض میشود و ممکن است بعضی را بتوان با افاعیل عروضی متفاوت تقطیع عروضی هم کرد، ولی سیر طبیعی وزن بر کمیّت هجاهاست. غالب مواردی که بوزن نزدیک شود، یادآور وزن منظومهٔ «شیروشکر» شیخ بهائی (۹۵۳ ــ ۱۰۳۱) است که چنین آغاز می‌شود:

ای مرکز دایرهٔ امکان
وی زبدهٔ عالم کون و مکان
تو شاه جواهر ناسوتی
خورشید مظاهر لاهوتی

وخود در مقدمهٔ آن مثنوی به تازگی تجربهٔ عروضی خویش در زبان فارسی توجه داشته می‌گوید: «این شکسته بسته‌ای چند است در بحر خبب ــ که در میان عرب مشهور و معروف است و در مابین شعراء عجم غیر مألوف بخاطر فاترافقر فقراء باب‌الله بهاء‌الدین محمد العاملی رسیده...»[۵]

علت این یادآوری که می‌توان بعضی مصراعها را بر افاعیل عروضی

۴) آینده، همانجا.

۵) کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهائی، بکوشش غلامحسین جواهری، کتابفروشی محمودی ۲۶.

تطبیق کرد این بود که به هنگام نشر این شعر، در مجلهٔ آینده، بعضی از ادیبان آن را دارای وزن عروضی هم تشخیص دادند. مجلهٔ آینده نوشته بود: «میرزا حبیب این شعر را در وزنی و حالی سروده است که مناسب مقام و مجلس کنگرهٔ هشتم خاورشناسان (استکهلم) بوده» و چند شماره بعد شادروان فضل الله گرگانی در نامه‌ای یادآور شد که «بهتر بود تصریح می‌شد که قطعهٔ مورد بحث، هم دارای وزن سیلابیک (هجائی) است و هم از لحاظ اوزان عروضی خودمان مطابق یکی از فروغ بحر قریب است (اخرب مکفوف مقصور) یعنی هم خاورشناسان و خارجیانی که فارسی بدانند و هم ایرانیان، سایر اقوام فارسی زبان موزون بودن اشعار را درک و تصدیق نمایند.»[۶]

بنده نمی‌توانم قبول کنم که وزن این شعر هم عروضی است و هم هجایی، چون جمع میان این دو نوع وزن بنظرم غیرممکن می‌نماید. شاید بتوان گفت: در بعضی بندها بعضی مصراعها را می‌توان بر افاعیل عروضی منطبق دانست و در آن صورت چندین وزن و بحر را باید درین قطعه در نظر گرفت که بیشترین نمونهٔ آن همان وزن بحر خَبَب[۷]، که بدان اشاره کردیم،

۶) آینده، سال هفتم، شمارهٔ فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۰ صفحهٔ ۱۴۱.

۷) این وزن، که خلیل بن احمد آن را در عروضِ خویش نیاورده و اخفش آن را ثبت کرده است (کشف الظنون ۱۳۴۶/۲) در عربی بسیار خوشاهنگ و دلپذیر می‌نماید ولی در فارسی، جز همین تجربهٔ شیخ بهائی، نمونهٔ دیگری به یاد ندارم. اگر باشد از تقلیدهای ضعیفی است که متأخرین از همین مثنویِ او کرده‌اند، امّا در عربی رواج دارد و یکی از معروفترین نمونه‌های آن قصیدهٔ:

يا لَيْلَ الصَّبِّ مَتىٰ غَدُهُ
أَقِيامُ الساعةِ مَوعِدُهُ

است از ابوالحسن حُصْری (متوفی ۴۸۸ هـ.ق.) شاعر نابینایِ قیروان که استقبالهایی هم از آن شده است (وفیات الاعیان، ۳۳۲/۳) و یکی دیگر از نمونه‌های مشهور آن قصیدهٔ معروف به «القصيدة المنفرجة» است از یوسف بن محمّدِ توزری (متوفی ۵۱۳) و چنین آغاز می‌شود:

←

خواهد بود.

نکتهٔ قابل یادآوری درباب شعر میرزا حبیب اصفهانی این است که این شعر، در مجمع بین‌المللی مستشرقین در ۱۸۸۹/ ۱۳۰۷ هـ.ق خوانده شده و چاپ هم شده و ادوارد برون با آن همه دقّت و احاطه‌اش به این گونه مسائل ازین شعر غافل مانده و قریب به ۲۳ سال بعد از آن تاریخ از دولت آبادی خواستار شده است تا شعری با وزن هجائی در زبان فارسی بسراید یا بگوئیم: بنویسد.

در فاصلهٔ ۱۳۰۷ قمری که میرزا حبیب این تجربهٔ وزنی را انجام داده تا امروز، بعضی از شعرا به تفنن درین وزن، شعر سروده‌اند، امّا هیچ یک از آن شعرها نتوانسته در میان خوانندگان طبیعی شعر فارسی، جایی باز کند و این خود برهانی است برغیر طبیعی بودن این وزن برای ساختمان زبان فارسی.

شاید معروفترین شاعری که بیشتر از دیگران همّت خود را متوجه سرودن این نوع شعر کرده است، ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی باشد که چندین نمونه شعر درین اوزان سروده است و بعضی از آنها فاصلهٔ چندان زیادی با تاریخ شعر میرزا یحیی دولت‌آبادی ندارد. در دیوان لاهوتی حدود سی قطعه شعر که

→

اِشْتَدّی اَزْمَةُ تَنْفَرِجي
قد آذَنَ لَیْلک بالبَلَجِ

که چندین شرح بر آن نوشته‌اند و معتقد بوده‌اند اسم اعظم در آن وجود دارد (**کشف‌الظنون**، ۱۳۴۶/۲) و اصل آن، یعنی مصراع اولِ آن، حدیث است و بسیار مشهور (مراجعه شود به **کشف الخفاء**، تألیف عجلونی. ۱۲۸/۱) نکتهٔ قابل یادآوری در باب شعرِ حُضری قیروانی، با توجّه به اندلسی بودنِ گویندهٔ «منفرجه»، به روایتِ سُبکی که گوینده را محمّدبن احمد قرشی اندلسی می‌داند (**طبقات الشافعیة** ۵۶/۸) این است که این وزن، در مغربِ عالم اسلامی رواج یافته و آنجا محلِّ تلاقیِ فرهنگ عربی و فرنگی است. آیا هیچ ارتباطی میان این وزن و اوزان هجاییِ شعر اسپانیائی وجود دارد؟ البته اگر بپذیریم که اخفش آن را استخراج کرده است، پرسش را به مسألهٔ علّتِ رواجِ آن در اسپانیا و مغرب می‌توان کشانید.

بعضی از آنها خود منظومه های مفصلی بحساب می‌آیند، از قبیل پیروزی غزل، وجود دارد که همه درین گونه وزن شکل گرفته اند و قدیمترین تاریخ این گونه شعرها، در دیوان لاهوتی، سال ۱۹۲۵ است در قطعه ای با نام «سرود دهقان» که چنین آغاز می‌شود:

من فرزند یک دهقانی بودم
در قشلاقهای تاجیکستان
یک زمینی داشتیم آن را می‌کاشتیم
نان می‌خوردیم از محصول آن

یادم می‌آید که در آن قشلاق
وقتی باغبانی می‌کردیم
من با یک خواهر، پدر و مادر
چسان زندگانی می‌کردیم[۸]

بررسی دیوان لاهوتی، بلحاظ تحوّل این نوع شعر، در کارهای او نشان می‌دهد که در سالهای آخر عمر، بیشتر به اینگونه تجارب توجه کرده است و بیشتر ترجمه ها و اقتباسهایی که از ادبیات ملل دیگر داشته، غالباً درین گونه اوزان است، امّا همین بررسی تأیید می‌کند که وی هرگز درین اوزان شعر موفقی نسروده است و اگر شعرهای او را به سه چهار درجه تقسیم کنیم، جا نیفتاده‌ترین و ناموفق‌ترین نمونه های آن همین دسته شعرهاست که تعدادشان به حدود سی شعر می‌رسد و تاریخ سرودنشان میان ۱۹۲۵ تا ۱۹۵٤ است.

---

۸) **دیوان ابوالقاسم لاهوتی**، بکوشش احمد بشیری، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۸ صفحهٔ ۵۸۵.

ماند سخن در دهان و رفت دل من
جانبِ یاران به سوی دور دیاری

جلال‌الدّین مولوی



تجربهٔ شعر فارسی در عروض هندی

ادیبان عرب، در قرون اولیهٔ اسلامی اوزان شعر دیگر ملل را (وزن) نمی‌شناخته‌اند[1]، و تصورشان بر آن بوده است که وزن فقط در شعر عرب وجود دارد و شعر دیگر ملل وزن ندارد. فلاسفه مثل ابن‌سینا و خواجه‌نصیر متوجه بوده‌اند که هر زبانی وزن خاص خود را دارد[2] و خواجه‌نصیر هوشیارانه اشارت دارد به مسألهٔ عادت و اینکه ادراک تناسبهایی که اساس وزن است تا حدّ زیادی مرتبط به عادت است «عادت را هم در آن باب [ادراک اوزان] مدخلی تمام است و باین سبب اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل، بحسب اختلاف امم، مختلف است»[3]

توجه نکردن به این مسأله که هر زبانی ویژگیهای موسیقایی خود را

---

۱) ابن‌رشیق قیروانی، العمدة ۲/۱۳٤ و ابوهلال عسکری، الصناعتین ۱۳۸.

۲) خواجه نصیر طوسی، معیار الاشعار، ٤ و ابن‌سینا الشفا، الریاضیات، جوامع علم الموسیقی، تحقیق زکریّا یوسف، قاهره (افست قم، ۱٤۰۵) ۹۲.

۳) خواجه نصیر، معیارالاشعار ۱.

دارد و ساختار آوائی آن مقتضی نوعی خاص از وزن است، گاه بعضی از متفنّنان را وادار به کارهای خنده‌داری کرده است از جمله یکی از هموطنان ما که «مختصر طبع شعر انگلیسی» یی خداوند به او داده است مقداری شعر گفته است به زبان انگلیسی باوزن عروضی (البته او قصد این کار را داشته، حال اگر کسی چنان وزنی را احساس نمی‌کند، گناه شاعر نیست) و با قافیه‌های پی در پی مثل قصاید قدما. وخنده‌دارتر از او کارِ یکی دیگر از همزبانان و همدلان، و باید بگویم هموطنانِ ما، در ماوراء النهرقرن نوزدهم است که شعر روسی با عروض فارسی می‌گفته است. صدرالدین عینی، دربارهٔ یکی از شعرای معاصرش بنام صادق خواجه می‌گوید: شعر را روان می‌نوشت امّا اسلوب و تشبیه‌هایش همگی کهنه وآب شسته[۴] بوده ازنقطهٔ نظرشعرشناسی امروزه اورا شاعر خوب گفتن ممکن نیست. می‌گفتند که صادق خواجه درزبان روسی، امّا با وزن عروض شعرها گفته است. از آنگونه شعرهای او یک مصرع بخاطرم مانده است که در اینجا نقل می‌شود:

نیخا چو میستنی وینادیتی مینی روسکی وه دی

این مصرع با همهٔ کمبودهای زبانی و املائیش به خوانندگان زمان ما، در آن زمان، بزبان روسی چه قدر شوق و هوس داشتنِ جوانانِ گشاده فکر را نشان می‌دهد[۵] و این در دوره‌ای بوده است که مردم ماوراءالنهر هنوز عدهٔ کمی زبان روسی را آموخته بوده‌اند و برای تعلیم آن نصاب روسی هم تألیف می‌کرده‌اند[۶].

---

۴) آب شسته، به معنی کهنه است.

۵) صدرالدین عینی، **یادداشت‌ها**، چاپ سعیدی سیرجانی تهران، انتشارات آگاه، ۷-۳۳۶.

۶) همانجا، ۱۸۵.

ازین تفنّن‌ها و موارد مشابه آن ـ که اندک نیست ـ اگر بگذریم کار عظیم و اساسی مؤلف تحفة‌الهند، الحق، قابل توجه و بررسی و قدردانی است. این کتاب که در قرن یازدهم هجری در هند تألیف شده است[7] شامل هفت علم از علوم هندیان است که عبارتند از:

۱ ـ عروض هندی و سانسکریت، یعنی پنگل

۲ ـ علم قافیه در نزدِ اهل هند، یعنی تک

۳ ـ علم بدیع و بیان نزد اهل هند، یعنی النکار

٤ ـ «علم» عاشقی و معشوقی، یعنی سنگاررس

۵ ـ علم موسیقی نزد اهل هند، یعنی سنگیت

٦ ـ علم معرفت اقسام زن و مرد، یعنی کوک

۷ ـ علم قیافه شناسی در نزد اهل هند، یعنی سامدریک

تمام کتاب جالب توجه است و بخصوص، از لحاظ فرهنگ ما، فصلهای مربوط به عروض و موسیقی و قافیه و بدیع آن. از مطالب این کتاب در خصوص قافیه و ردیف نکاتی را در مباحث مربوط به قافیه مورد اشاره و بحث قرار دادیم و بحث از ارزش فصل بدیع آن هم در جای دیگر مورد بررسی قرار گرفته. فصل موسیقی آن از لحاظ وجوه اشتراک و تأثیر و تأثر

---

۷) تحفة‌الهند، تألیف میرزاخان بن فخرالدین محمّد، تصحیح و تحشیهٔ دکتر نورالحسن انصاری، جلد اول، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران تهران ۱۳۵٤ با اینکه در باب صورت درستِ نام مؤلف و سال دقیق تألیف کتاب جای بحث است، قدر مسلّم این است که کتاب در حدود سال (۱۰٦۸-۱۱۱۸) که عصر اورنگ زیب است تألیف شده است. قابل یادآوی است که جلد دوّم کتاب (یعنی خاتمهٔ آن) در دو جزء ۱۲۵ و ۲۲۵ صفحه در دهلی به سال ۱۹۸۳ چاپ شده است و بر طبق نوشتهٔ مجلهٔ آینده شامل واژنامهٔ هندی بفارسی است و از انتشارات بخش فارسی دانشگاه دهلی. (مجلهٔ آینده، ۵۲٤ سال سیزدهم شمارهٔ ٦-۷ شهریور و مهر ۱۳۳٦).

موسیقی ایرانی و هندی در برابر یکدیگر یکی از اسناد بسیار مهم است و نمی‌دانم آیا کسی از صاحب‌نظران موسیقی، آنچنان که باید به اهمیّت آن توجه کرده است یا نه، امّا آنچه ازین کتاب درین یادداشت مورد نظر است مبحث عروض آن است که از چند جهت قابل توجه می‌نماید.

با اینکه بعضی از محققان نظر داده‌اند که عروض خلیل بن احمد از عروض هندی و سانسکریت گرفته شده[۸] و با اینکه بیرونی در تحقیق ماللهند[۹] به دقت از مسائل عروض هند سخن گفته است، در دورهٔ اسلامی، ادیبان و اهل تحقیق درخصوص ارتباط این دو عروض و احتمالاً وجوه اشتراک و افتراق آنها سخن کم گفته‌اند یا حتی می‌توان گفت: نگفته‌اند. امّا مؤلف این کتاب کوشیده است پلی میان عروض فارسی و عروض سانسکریت ایجاد کند و کار او، تا آنجا که اطلاع دارم تنها کتابی است که می‌توان برآن نام عروض تطبیقی نهاد (در قلمرو مقایسهٔ عروض فارسی و هندی).

مؤلف پس از مقدمه‌ای مفصّل که در آن مبانی خط و صرف و نحو زبان هندی را با دقت بسیار توصیف می‌کند به باب اول کتاب، که علم پنگل یعنی عروض ست، وارد می‌شود در اینجا نیز به ساختار آوائی زبان و ویژگیهای آن می‌پردازد و مصطلحات بیشمار عروض هندی را که بسی بیشتر از مصطلحات عروض عرب است، (با تمام نام‌های زحاف‌ها و علت‌ها که در عربی هست) یادآور می‌شود. و در آنجاست که می‌بینیم جهان‌بینی خرافی هندی تا کجاها نفوذ کرده و حتی آوردن ساختارهای آوائی خاصی را در مواضع معینی از بیت یا مصرع نامیمون و شوم می‌داند و

---

۸) ابوریحان بیرونی، **تحقیق ماللهند** ٦۵ و دکتر خانلری در **وزن شعر فارسی** ۸۵.

۹) **تحقیق ماللهند** ٦۵.

ساختارهای دیگری رامبارک و فرخنده.

اشکال عمده‌ای که بر سَرِ راه مؤلف بوده است و عملاً موجب نقض غرض او شده است تفاوت ساختارهای آوایی دو زبان است و بدون توجه به این مانع اساسی، وی کوشیده است اوزان هندی را با معادلهایی ازکلمات فارسی، پرکند و در نتیجه، در غالب موارد، وزنی عیناً مطابق با عروض عرب، بوجود آورده است و در مواردی نیز کار او بگونه‌ای است که احساس وزن در زبان فارسی از آن نمی‌توان کرد یا بدشواری می‌توان ادوارِ ایقاعی نظام آواها را دریافت و از تکرار آنها احساس وزن کرد.

از مقایسهٔ تکرار ارکانی خاص، در این شعرها، یعنی از روی بسامدِ نوع افاعیلی که مؤلف در تقطیع شعرها، در برابر اصطلاحات و معیارهای عروض هندی قرار داده است، می‌توان تا حدّ زیادی غلبهٔ ساختارهای خاصی ازکلمات را درین زبان پیش بینی کرد مثلاً وجود اوزانی که در آنها فع‌لن و فعلن از بسامِد بالایی برخوردار است و در عوض نبودن فاعلاتن (جز در یک مورد در وسط مصرع) نشان دهندهٔ تمایلِ غالب بطرفِ ترکیبات آوائی خاصی است.

با اینهمه کتاب تحفة الهند برای کسانی که به جدول امکانات وزنی زبان فارسی علاقمند باشند گنجینهٔ گرانبهائی است و تا آنجا که نگارنده اطلاع دارم بسیاری از نمونه‌های وزنی و عروضی که مؤلف با الهام از عروض هندی پیشنهاد کرده است نه در دیوانهای شاعران فارسی زبان قدیم رواج داشته و نه در شواهد عروضیان از قبیل شمس‌قیس و خواجه‌نصیر. بنابر شواهد این کتاب می‌توان تعداد اوزانِ آزمون شدهٔ زبان فارسی را از حدِّ جدول شناخته شده از طریق کتب عروضی و یا دواوین

شعرای مختلف، گسترش داد[۱۰] و به نمونه هایی بسیار متنوع دست یافت، نمونه هایی که بعضی از آنها فقط و فقط به دردِ عروضیان وجویندگان جداول وزنی زبان فارسی می‌خورد و بعضی از آنها احتمالاً قابل گسترش است و شاعران امروز، می‌توانند در قلمروِ آن اوزان، تجارب شعری خویش را شکل دهند. ضمناً درین نمونه ها شواهدی از برای بعضی اوزان جدید شعر فارسی که در قرن حاضر آزموده شده و توفیق یافته، از قبیل وزن «افسانهٔ» نیمایوشیج و یا وزنِ «تا تو با منی زمانه با من است» هـ.ا.سایه و ساختار عروضی «غزل شماره ۳» اخوان ثالث (در آخر شاهنامه) و بسیاری اوزان دیگر، شواهد سیصد و پنجاه ساله یافت می‌شود.

در میان مجموعهٔ پهناور اوزان عروض هندی که مؤلف غالباً بدون شاهد درباب آنها سخن گفته مجموعه‌ای اوزان نیز وجود دارد که مؤلف کوشیده است معادلی از کلمات زبان فارسی در برابر آن قرار دهد و عملاً نوعی توسعه در حوزهٔ عروض فارسی ایجاد کند. حدود صد وزن درین کتاب با شاهد شعری، که تمامی آنها سرودهٔ مؤلف است، آمده است و با اینکه در اصل تمامیِ این صد وزن اوزانی هندی است و بسیار طبیعی

۱۰) درباب جدول امکانات اوزان عروضی در زبان فارسی و نیز موادّ موجودِ این اوزان در کتب عروض و دیوانهای شعر، آراء اهل تحقیق متفاوت است از ۱۴۰ وزن تا حدود ۳۰۰ وزن را غالباً در نظر داشته‌اند مراجعه شود به ابوالحسن نجفی، **دربارهٔ طبقه بندی وزنهای شعر فارسی**، مجلهٔ آشنایی با دانش (دانشگاه آزاد ایران، شماره ۷ فروردین ۱۳۵۹، ص ۶۰۰) باید توجه داشت که بحث از امکانات عروضی (بطور نظری) امری است و بحث از تجربه‌های موجود (خواه در کتب عروض و خواه دیوانها) امری دیگر است. دامنهٔ نظری عروض تقریباً بی‌نهایت است. مرحوم عبدالعلی نگارنده از شعرای معاصر خراسان (اصلاً از اهالی اصفهان، متوفی ۱۳۴۶ هـ.ش.) چنین نظری داشت و کتابی نیز درین باب نوشته بود که هنوز چاپ نشده است.

است که در زبان فارسی، سابقه و مشابه نداشته باشد، بغضی از آنها با اوزان شناخته شدهٔ زبان فارسی بناچار انطباق یافته است اگر چه در اصل، این انطباق علمی نباشد زیرا باید ازین معادلهای عروضی مؤلف و کلماتِ منظوم او چشم پوشید و گوش داد به اصل آن شعرهای سانسکریت و دید که چه تفاوتی وجود دارد میان آن اوزان و آنچه ما آنرا معادلِ عروضی آن در زبان خودمان تصور می‌کنیم، اینجا نیز طرز خواندن، کمال اهمیّت را دارد و بسیار شبیه کاری است که بعضی از قدما کرده‌اند و آیاتی از قرآن کریم را در بحوری از بحورعروضی یافته‌اند[11] ماهنگامی که آن آیات را با توجه به یادآوری آنها می‌خوانیم بگونه‌ای می‌خوانیم که کاملاً قابل انطباق با اوزان عروضی است ولی وقتی قرآن را مجرد ازین یادآوری آنان می‌خوانیم به هیچ وجه وزن عروضی در آن احساس نمی‌کنیم.

---

۱۱)آیات موزون افتادهٔ قرآن کریم، از قدیم، مورد توجّه اهل ادب بوده است. صفی علیشاه از شعرای قرن اخیر قصیده‌ای دارد به مطلع:

به سیزده از رجب آن بیقرین
عیان شد از غیبِ خفا بر زمین

در مدیح امام علی بن ابیطالب(ع) و در ضمن آن بسیاری از آیات را بعنوان مصراع دوّم قصیده، آورده است و چندان هم دور از موسیقی آیات نیست. مراجعه شود به **انوار الربیع** سید علیخان‌مدنی شیرازی چاپ سنگی ۴۲۰ و نیز مقالهٔ مهدی اخوان ثالث در **یاد نامهٔ علامهٔ امینی**، تهران ۱۳۵۲ صفحات ۴۵-۱۶۲ ونیز مقدمهٔ شادروان استاد احمد علی رجائی بخارایی بر **پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اول هجری**، تهران بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۳ چهل و هفت تا پنجاه و شش و نیز فصلی که دکتر ابراهیم انیس درین زمینه در کتاب **موسیقی الشعر** پرداخته است صفحات ۲۲۲-۳۳۲ و در آنجا می‌گوید: «وقتی با ترتیل قرآنی، این آیات خوانده شوند، هیچ وزنی (منظور اوزان عروضی است) احساس نمی‌شود» و حق با اوست.

در یک مرور ساده، دو نوع وزن در میانِ این اوزان می‌توان یافت:

۱ ــ اوزان با سابقه که در کتب عروض یا دیوانهای شعرا سابقه و نمونه دارد.

۲ ــ اوزانی که بی سابقه است (یا بنظر نگارندهٔ این سطور بی سابقه آمد.)

گروه دوّم را می‌توان به دو قسم تقسیم کرد:

۱ ــ اوزان مطبوع و خوشاهنگ.

۲ ــ اوزان نامطبوع و غیرعادی.

بااینکه مرزِ این دو نوع وزن، مرزی است کاملاً ذوقی و کاملاً خصوصی و هر کس در باب آن می‌تواند عقایدی داشته باشد، امّا در اینجا از اعمال سلیقه و ذوق چاره‌ای نیست بنابر این بنده سلیقهٔ معوج خود را ناچار اعمال کردم و از میان اوزان خوشاهنگِ این مجموعه این اوزان را یادآور می‌شوم:

۱ ــ دل بی رخت خون فشان بوده هر شام
سر بردرت بوده شوریده سرسام
برکنج لب خالِ ساقی سیه‌فام
افکنده افیون می ناز در جام

مستفعلن فاعلا تن فعولان که درمصراع آخر، در متن چاپی بجای می ناز، و میِ ناب آمده است از روی نسخه بدلها انتخاب شد که صحیح است.

۲ ــ بی روی تو روزما شام تاریک
بی‌مویت ای جان چو موییم باریک
بی کاکل توبه سودا فزودیم
امّا نه زان نافه بویی شنودیم

مستفعلن فاعلاتن مفاعیل، یا: مفعولُ مفعولُ مفعولُ ممعولْ هر دو نمونه، وزنی است که در شعر آزاد توسط بعضی شعرا آزموده شده و شاید اولین بار، اخوان ثالث در غزل ۳ درآخر شاهنامه ولی در قدما بیاد ندارم.

۳ ـ ساقیا گهی به ما ز رویِ شوق جامکی
باقیِ شراب ده به رندِ نیک نامکی
ما خراب مویِ تو اسیرِ دامِ موی تو
عاشقِ نگاهِ تو کبابِ تند خوی تو

فاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

وزن غزل بسیار معروف هـ.ا.سایه: تا تو با منی زمانه با من است بصورت مسدّس که با یک زحاف آن را درین وزن آورده است (مثمن):

آنکه دید روی اوزدیده خون فشاند
وانکه دید موی او ز بوی چین بماند
وانکه دید عین او ز حورعین برید
وانکه دید تیغ او، به خاک و خون تپید

فاعلن مفاعلن مفاعلن فعول.

و در صورت مربّع بازحاف دیگر:

ای نگار حور زاد
وی بت پری نژاد
جور، چند بی گناه
آه از آن دل توآه

فاعلن مفاعلان

۴ ــ موی تو عنبرین، [روی تو یاسمین، خوی تو آتشین،] ای‌پریرو
قامت‌توسهی، [روی تو نوگلی، دام تو سنبلی،] ای سمن بو
خط تو عنبری، [خال تونافه‌ای، روی صحرای چین]، ای جفا جو
قدِ تو آفتی، [کاکل تو بلا، ساعد تو صفا]، ای بلا جو

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن، فع

یا بجای دو رکن آخر: فاعلا تن، وزن افسانهٔ نیما یوشیج با حذف ارکان داخل [ ] و با حفظ آن خود تجربهٔ جالبی است.

۵ ــ بیا بتابه جان ما،
شبی به میهمان ما
وفا کن و جفا مجو
به جان ما بلا مجو

مفاعلن مفاعلن

وزن: چه می‌کنی چه می‌کنی درین پلید دخمه‌ها (اخوان ثالث، زمستان) از اوزانی که بهرحال قابل توجه‌اند ولی من شعری در آن اوزان بیاد ندارم و شاید بعضی از آنها در کتب عروض نمونه داشته باشد با اینهمه چند نمونه را یادآوری می‌کنم:

۱ ــ قدت جانِ ماجان ما بدان
لبت آب حیوان ما، بدان

رخت دین و آیین ما بگو
خطت رهزن دین ما بگو

مفاعیلُ مفعولُ فاعلن

که به صورت ذیل هم آورده:

صنما روی تو چو مه
شب گیسوی تو سیه
تو چرا گه گهی به ره
نکنی سوی ما نگه

که در المعجم شاهدی دارد: فعلا تن مفاعلن و بحر غریب مخبون مربع نام دارد.[۱۲]

۲ — جانا چو با می کشان
می پیمایی جام می
باری ما را نیزده
زان جامی ایّام دی

فع لن فع لن فاعلن فع لن فع لن فاعلن

مؤلف برای مقصود خویش، غالباً طرز خواندن کلمات در فارسی و نوع ساختمان آوایی کلمه‌ها را در نظر نگرفته فقط سعی کرده معادل نظام آوائی عروض هندی کلماتی بیابد و به همین مناسبت در بسیاری از نمونه‌هایی که او ساخته ما احساس وزن نمی‌کنیم مگر در تقطیع عروضی و هنگام شمردن صداها و مقاطع.

اینهم چند نمونه از اوزانِ عجیب و غریبی که حاصل کوشش مؤلف است و این نوع اوزان بسیار است:

---

۱۲) المعجم فی معاییر اشعار العجم ۱۶۵.

رخ تو چون ماهی، رویم کاهی، ای گل گلشن خوبیها
روزم بی‌تو شب، رویت کوکب، ای مه خرمن خوبیها
بسی زار و نزارم، طوفان بارم، از سر هر مژه‌ای تاهم
یک خنده کن ای گل مکن تغافل بررخ زردی چون کاهم

فعلا تن مفعولن مفعولن مفتعلن فعلا تن فع

که غالباً بعضی تصنیف‌های معاصران را به یاد می‌آورد که سازندهٔ تصنیف تمام همّتش متوجه پر کردن معادلهای صوتیِ نُت مربوطه است.

در کارِ تطبیقِ این اوزان هندی بر کلمات فارسی و به تبعِ آن افاعیل عروضی، مؤلف، گاهی، چندان مردّد بوده که یک شعر را به دو نوع افاعیل دور از هم تقطیع کرده است مثلاً در موردِ این ابیات:

صنما رخ تو ماه روشن موی تو چون شب سیه
چوربوده‌ای دل عاشقان نکنی چرا سوی ما نگه
همه عاشقان ز فراق تو شده خون فشان زدودیده‌ها
تو ترحّمی نکنی گهی صنما به جور کشیده‌ها

می‌گوید: «و آن را در عربی بحر کامل مثمن سالم نامند و ارکان تقطیعش در هر تکی (= مصراعی) چهار بار متفاعلن بود» بعد می‌گوید: «وتقطیع چهندِ (= بحر عروضی) مذکور برطریق رجز مثمن سالم نیز تواند بود و آن در هر مصراعی چهار بار مستفعلن بود» و این بنده هر چه اندیشید تناسبی میان آن ابیات و رجز مثمن نیافت چیزی که به ذهن میرسد این است که وزن اصلی هندی چیزی بوده است میان متفاعلن و مستفعلن.

با اینهمه باید گفت برای کسانی که در جستجوی تجربه های عروضی در زبان فارسی باشند این کتاب دریایی است از تجارب، تجربه های موفق و ناموفق.

گر در ترازویم نهی می دان که میزان بشکنم

جلال‌الدین مولوی



تجربهٔ عروض آزاد در قرن دوازدهم

در سال ۱۹۷۱ به همّت آقای ممتازحسن، نسخه‌ای از دیوان حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰) به صورتِ عکسی fac simile چاپ شده است که اصل آن نسخه مِلکِ علی قلیِ والهِ داغستانی (۱۱۲٤-۱۱۷۰) شاعر و ناقد قرن دوازدهم و شاگردِ حزین بوده است و حزین خود درین نسخه اصلاحات انجام داده بوده است.[1] در آخر این نسخه، پس از پایانِ دیوانِ حزین، چند ورق اضافات وجود دارد که یکی از آن افزوده‌ها قطعه‌ای است بحر طویل مانند امّا بحر طویل اصطلاحی نیست و می‌تواند، بدلایلی، نخستین تجربهٔ عروض آزاد در شعر فارسی بحساب آید. این قطعه که جمعاً چهارده بند است هر بند آن با تکرار عبارت «دل وجانم بقربانش» یا «دل و

۱) اصل نسخه اکنون بشمارهٔ NM/1962-144 در موزهٔ ملی پاکستان محفوظ است و تحت این عنوان چاپ شده است: **دیوان حزین** نسخهٔ تصحیح کردهٔ مُصنّف (ملکِ علی قلی خان والِهِ داغستانی) بمقدمهٔ ممتاز حسن، چاپ لاهور، ۱۹۷۱؛ قطعهٔ مورد بحث در فاصلهٔ صفحات ۳۵۰ — ۳٤۷ آمده است.

جانم گرفتارش» از یکدیگر جدا می‌شود. اینک سه بند نخستین این قطعه را به گونه ای که قافیه ها، و رعایتِ رکن مفاعیلن در آغاز هر مصراع، اجزای آن را از یکدیگر جدا می‌کند، نقل می‌کنیم و سپس چند نکته را در باب آن یادآور می‌شویم:

مرا شد آفت جان شوخِ دلجویی
جفا آیین، وفا دشمن، پریرویی
بهشت راحت عاشق گل اندامی نکوخویی
بهار گلشن امید سبزی نوخطی سروِ سمنبر عنبرین مویی
که گم کرده‌ست جنّت خویش را از نسبتِ گلزار کوی او
زتاب رشک در تاب است خورشید جهان افروزپیش ماه روی او
زداغش سینه ها گلشن
بیادشِ چشم دل روشن
شده آینهٔ جانها ز عکسش وادی ایمن
رخش چون معنیِ روشن
به شعرِ زلف پیچیده
ز شرمِ مصرعِ قدش، قیامت آب گردیده
جگرها را کند غربال مژگانِ دراز او
کشد دل را به خون تیغ نگاه عشوه ساز او
کمال ابرویش را تیر می‌زیبد ز مژگانش
بقربانش دل و جانم، دل وجانم بقربانش

□

که دارد این چنین غارتگرِ صبر و شکیبی دلفریبی جامه زیب [۲] نسترن پرنازپرور غمزه لشکر بادهٔ نازی بسر دارد
که کس را در نظر نارد

---

۲) کذا، شاید: جامه زیبی و تمام سطر یا مصراع بلحاظ نحوی آشفته می نماید.

دو چشمش نشأه می بارد
زعشق چشم خوش مژگانِ اوجان ستم پرور
نخورده خاطرش نیشی
نکرده خارغم نوبر زپیچ گیسوی عاشق شکارسرو رعنائی
نکرده سربرون از حلقهٔ زنجیر سودائی
دلش افیونیِ خال رخ کاهی نگردیده
چومن چشمش سپید اندر ره ماهی نگردیده
شده آشفته حالیهای من مطلق فراموشش
گهی گوید زحال درهم من زلف در گوشش
که حال بیدلان چون شد زهجرانش
بقربانش دل و جانم، دل و جانم بقربانش

□

کیم؟ خاطرپریشانی
به کارِ خویش حیرانی
نه سر دارم نه سامانی
بغیر از صبر دردِ عاشقی را نیست درمانی
ندارم صبر، دارم از غم او سوخته جانی
گهی سر [گشتهٔ] کویی
گهی درآتش از خویی
گه آشفته ز گیسویی
گهی درآتش از خویی ٭
بهر جاشور عشقی هست چون بلبل کشم هویی
درین گلشن نسیم آسا زهر گل می برم بویی
غمش راز نهان من
نگنجد در بیان من

کز و سوزد زبان من
ز تاب عشق افتاده است آتشها به جانِ من
به آهی می‌رود بر باد جسم ناتوان من
رود در غم شب و روزم
ز برقِ ناله می‌سوزم
چو مرغِ آتش افروزم
ز تیغ غمزه‌اش هر لحظه [....] دورم(؟)
ز خط و خال و زلفش هر زمان سودائی [....]
نمیدانم سرانجامِ من آشفتهٔ آلفتهٔ بیخانمان آخر چه خواهد بود
در عشقِ بلا جوئی
وفا بیگانه‌ای ناآشنا شوخی
پی یک خنده‌اش گر جان سپارم او نمی خندد
که محشور است با اغیار در یک پیرهن مانند گل با خار از روز
سیاه عاشق مهجور دامن می‌کشد همچون پری از سایهٔ آدم
[نمیداند] که خود محرم کدام و کیست نامحرم
گرفتاری اگر بیند گریزد چون زدام آهو
بهشت راحتِ اغیار گردیده است بزمِ او
به صحرا گرفتد رازم بخلوت ناید او هرگز
گریبان گردرم بند قبا نگشاید او هرگز
ستم کار است و بد خو قدرِ عاشق را نمی‌داند
نمی‌داند که دور حسن روزی چند می‌ماند

نمی‌دانم چه گفتم هزل گفتم ناسزا گفتم
مگر مستم ز بد مستی غلط گفتم خطا گفتم
که از جانان جفا آید
ز عاشق صبر می باید
محبت سر بسر خواری است، محبوبی دل آزاری است

رنجیدن ستم باشد.

بطور و طرز شایانش
بقربانش دل وجانم دل وجانم بقربانش

ممکن است بعضی خوانندگان در مواردی تجزیهٔ مصراعها را بگونه‌ای دیگر پیشنهاد کنند، پیشاپیش آن نظریه‌ها ــ اگر با استدلال همراه باشد ــ مورد قبول است و در اصل بحث ما خللی وارد نمی‌کند.منظور نشان دادن یک تجربهٔ حداقل دویست تا دویست و پنجاه سالهٔ نوعی شعر آزاد است که در آن، مصراعها کوتاه و بلند شده و نسبت قافیه‌ها به هیچ روی از نظام خاصی تبعیت نمی‌کند چه در مقایسهٔ اجزای یک بند با یکدیگر باشد و چه در مقایسهٔ یک بند با بند دیگر. مثلاً در بند اول که شانزده مصراع یا سطر یا برش و مقطع وجود دارد به ترتیب نسبت ارکان عروضی هزج سالم (مفاعیلن) به قرار ذیل است:

مصراعهای ۱ ــ ۲	هر کدام ۳ مفاعلین
مصراع ۳	٤ مفاعیلن
مصراع ٤	٦ مفاعیلن
مصراع ۵	۵ مفاعیلن
مصراع ٦	٦ مفاعیلن
مصراع ۷ ــ ۸	۲ مفاعیلن
مصراع ۹	٤ مفاعیلن
مصراع ۱۰ و ۱۱	۲ مفاعیلن
مصراع ۱۲ ــ ۱٦	٤ مفاعیلن

و در یک چشم انداز دیگر می‌توان دید که تعداد مصراعهای ۲ رکنی، هر کدام چهار مصراع و مصراعهای ۳ رکنی هر کدام دو مصراع و مصراعهای

چهار رکنی هر کدام ۷ مصراع و تعداد مصراعهای ۵ رکنی یک عدد و همچنین ٦ رکنی ۲ عددست و نظام قافیه و ردیف نیز در آن متغیر است بدینگونه که چهار مصراع اول یک قافیه دارند (یعنی همه با هم قافیه‌اند) و مصراعهای ۵ و ٦ جدا با هم قافیه‌اند و مصراعها ۷، ۸، ۹، ۱۰ جدا با هم قافیه‌اند و مصراعهای ۱۱، ۱۲ با هم قافیه‌اند همچنین ۱۳ و ۱٤ که با هم قافیه‌اند و ۱۵ و ۱٦ که با هم قافیه‌اند. و در تحلیل نظام مصراعها یا مقطعها و همچنین طرز قرار گرفتن قوافی، بند دوم خود عالمی است مستقل و دارای نظام خاص خود چنانکه بند سوم نیز ویژگیهای خاص خویش را دارد و قابل مقایسه با دو بند دیگر نیست. چنین خروجی از هنجارهای سنّتی قوالب شعر فارسی، آنهم در دو یا سه قرن قبل، هر چه باشد قابل مطالعه و دقت است و برای مورّخ مسائل سبک و فرم در شعر فارسی، سزاوار دقت و بررسی است هر چه باشد نمی‌توان آن را حمل بر تصادف دانست، گوینده هر که بوده و هر گونه قصدی که داشته، عملاً به یک تجربهٔ تازه در قلمرو موسیقی شعر فارسی دست زده است همان چیزی که عملاً در شعر «باران» گلچین گیلانی آگاهانه و با توجه به کارهای اروپائی، (و شاید هم تجارب نیما) در مایهٔ بحررمل اتفاق افتاده است (در سال ۱۹٤۳) و اگر تقید گویندهٔ این شعر به آوردن قوافی و از سوی دیگر نبودن قافیه در بعضی بُرشهای شعر گلچین نبود، می توانستیم هر دو را یک نوع قالب یا یک نوع تجربهٔ عروضی بدانیم. آنهایی که از سرِ ناآگاهی کار گلچین را بحرطویل سرایی خواندند ظاهراً توجهی به حدود مفهومی و علمی بحرطویل نداشته‌اند.

انتخاب این شعر در پایان آن کتاب، که نمونهٔ سبکی خاص و سلیقهٔ معینی در شعر و شاعری است، دلیل این است که کاتب به لحاظ فرم و صورت شعر، این کار را انجام داده است و گرنه برای آشنایان با اسلوب

شاعری آن عصر و زبان حاکم بر شعر آن دوره این قطعه، قطعه‌ای است بسیار نازل و مبتذل. گرچه بعضی عناصر سبک هندی و صورِ خیالِ خاص آن سبک را، گاه، در داخل این قطعه می‌توان دید مثلاً «شِعرِ زلف» و «مصرع قد» امّا زبانِ کُلِّ شعر بسیار ساده و محصول کلیشه‌های ادوار قدیم‌تر شعر فارسی است و شاید هم توجه بیش از حدِّ گوینده به شکستنِ هنجارهای شناخته شدهٔ عروض و قافیه (شکلهای شناخته شدهٔ شعر فارسی) سبب شده باشد که وی مجالی برای ایجاد معانی تازه و صُور خیالِ مورد پسند عصر، نیابد.

وقتی این یادداشت را نوشته بودم و چاپ شده بود در یک جُنگِ قرن هفتم که در ۷۳۱ کتابت شده است و احتمالاً روایتِ دیگری از نزهة المجالس جمال‌الدین خلیل شروانی است، چند رباعی تا حدودی پیوسته و مستزاد و خارج از اسلوبِ رایج دیدم که بنظرم رسید، آن را نیز می‌توان نوعی تجربهٔ خروج از فرم‌های شناخته شدهٔ شعر فارسی دانست. رباعیِ مستزاد از قرن پنجم و ششم سابقه دارد و رباعیِ پیوسته نیز، بی سابقه‌ای نیست[۳] امّا آنچه این نمونه را امتیاز می‌بخشد این است که:

۱ــ گوینده کوشیده است رباعیِ مستزاد را به گونهٔ پیوسته درآورد.

۲ــ فرم شناخته شدهٔ «رباعی» را از چهار مصراع به هفت مصراع تبدیل کرده است.

۳ــ در عین حال پیوستگیِ موضوعی را هم حفظ کرده است.

مجموعهٔ این خصوصیات بر روی هم، شکل ابتدائیِ نوعی فرم آزاد است که از قرن هفتم می‌تواند قابل تأمل باشد، البته پیوستگی رباعیات

---

۳) برای نمونهٔ رباعیات پیوسته، از اواسط قرن هشتم، هشت رباعی از شمس فخری در معیار جمالی از تالیفات همو، آمده است و مرحوم دکتر غنی آن را در حاشیهٔ صفحهٔ ۱۰۹ تاریخ عصر حافظ نقل کرده است.

پیوستگیِ نحوی نیست جز در بعضی موارد.

اینک مجموعهٔ آن رباعیات را که آخرین بخش کتاب است در اینجا می‌آوریم. تصور می‌کنم که قرار دادن آنها در پایانِ کتاب و بیرون از ابواب اصلی، خود دلیل توجهی است که مؤلف به ویژگی صوریِ آنها داشته است. قابل یادآوری است که این رباعیها به خط اصلیِ کتاب است و افزودهٔ دوره‌های بعد نیست[۴].

ای دوست! دو چشم مستِ تو از سَرِ ناز،
می‌کرد کرشمه‌ها وَ می‌گفت، براز،
در گوشِ خرد:
یا دست ز جان بدار و بنشین و بسوز
یا از سَرِ جان خویش برخیز و بساز
کارِ دلِ خود؛
گفتم که ز آبِ دیده و آه سَحَر
اندیشه مکن به حالِ این خسته نگر
گفتا که تو ترک ما نکردی؟ گفتم:
دست از تو به صد حیله من ای سیمین بر
کوته نکنم گمانِ بیهوده مبر،
یا در حَرَمِ وصل نهم یک شب پای
یا در سَرِ سودات کنم روزی سَر.
ای آنک نظیر قدّ و بالات نبود
نرگس به جهان چو چشم شهلات نبود

۴) مجموعه شمارهٔ 2051 ایا صوفیاً از قرن هفتم که تاریخ کتابت آن ۷۳۱ هـ. ق. است. فیلم شمارهٔ ۱۰۸ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران در ۶۰۴ برگ شامل چندین منظومه و دیوان از قبیل سنائی و غیره. این مجموعهٔ رباعیات شامل اوراق ۶۰۳— ۵۰۰ است و رباعیات فوق، منقول از ورق ۵۹۵ است. قابل یادآوری است که در آخر این مجموعه چند قصیده به یکی از لهجه‌های ایرانی قدیم، احتمالاً کُردی وجود دارد که تا کنون کسی به تحقیق در بارهٔ آنها نپرداخته است. نگارنده آنها را در اختیار یکی از دوستان زبانشناس قرار داد تا درین باره تحقیق کند.

بودم همه عمر عاشق و خستهٔ تو
هرگز نَفَسی به بنده پروات نبود
و اندیشهٔ این بی سر و بی پات نبود
خون از تو بخوردیم و نخوردی غم ما
در پایِ تو مردم و سَرِ مات نبود
ای قد خوش تو مرمرا پشت و پناه
جان و دل من ربوده آن زلفِ سیاه
مانند قد و روی تو ای جان و جهان
نه سرو توان گفتن نه شمس و نه ماه
آه از تو که در وصف نمی‌آیی آه
هر کس به رهی می‌رود اندر نظرت
گر ره به تو بودی نَبُدی این همه راه.

مغنّی نوایی به گلبانگِ رود
بگوی و بزن خسروانی سرود
روانِ بزرگان ز خود شاد کن
ز پرویز و از باربد یاد کن

حافظ



یکی از خسروانیهای بارْبَد

کهن‌ترین نمونهٔ شعر فارسی

هیچ دانسته نیست که شعر ایرانی و فارسی از کجا آغاز می شود. شاید تاریخ پیدایی شعر در زبان هر ملّت دیگر نیز چنین باشد. زندگی بشر دور از شعر قابل تصور نیست، چرا که اندیشه‌های انسان دربارهٔ خودش و طبیعت که شکل شعرهای ساده و ابتدائی دارد، از ابعاد روح به شمار می رود و نمی توانیم زندگی او را ازین بعد روحی مجرد سازیم.

بی هیچ گمان کوششهایی که در راه پیدا کردن نخستین شعر هر زبان صورت گیرد به‌سامان نخواهد رسید، زیرا سرگذشت شعر به دورانی می‌کشد که از حدود تاریخ و گزارش‌های تاریخ به‌دور است و از لحظه‌ای آغاز می شود که کاروان زندگی در جادهٔ زمان به راهپویی پرداخته و شعر نوای جرس پیشرو این قافله است. ازین روی بشر را دسترسی به نخستین نمونهٔ شعر و اولین سرایندهٔ آن ممکن نیست. و در این راه نمی توان معرفتی

راستین به‌حاصل کرد. افسانه‌هایی چون داستان «آدم» که شعری در مرثیهٔ پسرش (که به دست برادر کشته شده بود) سرود و آن شعر را مورخین اسلامی و تذکره‌نویسان ایرانی نیز در کتابهای خود یاد کرده‌اند[۱]، چون بسیاری دیگر از افسانه‌ها، خود نیز رنگ شعر دارد زیرا برنهاد یک تخیل شاعرانه بنیادگذاری شده است.

آنچه می‌توان گفت و باید گفت اینست که شعر ایرانی براساس سندهای موجود به روزگار زردشت می‌کشد و از گاتاها که سرودهای مذهبی ایران باستان است — و در انتساب آنها به زردشت هیچ تردیدی نیست — آغاز می‌شود[۲] و پس از آن دیگر قسمتهای اوستاست و منظومه‌های دیگری که به‌زبان پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی پیدا شده است[۳] مانند «درخت آسوریک» و «ایادگار زریران» و «جاماسب نامک»[۴] که اکنون بر آن نیستیم تا دربارهٔ آنها گفتگو کنیم. در اینجا سخن ما دربارهٔ نخستین شعری خواهد بود که از زبان دری تاکنون برجای مانده است و در این مجال اندک، از حدود همین گفتار خارج نخواهیم شد.

می‌دانیم که در این‌باره نیز از دیرباز سخنها بسیار رفته است و هنوز هم به روشنی دانسته نیست که شعر دری از کجا و کی پیدا شده است داستانهایی که تذکره‌نویسان دربارهٔ نخستین شعر و شاعر زبان دری آورده‌اند هیچکدام نمی‌تواند سندی قاطع و استوار داشته باشد. مورخان و تذکره‌نویسان، بی‌آنکه توجهی به حقیقت ماجرا داشته باشند، می‌گویند

---

۱) منجمله لباب‌الالباب، محمّد عوفی، به‌کوشش آقای سعید نفیسی تهران اسفند ۱۳۳۵ صفحهٔ ۱۸.

۲) مقدّمهٔ گاتاها، بخش نخست گزارش استاد ابراهیم پورداود بمبئی ۱۹۵۲.

۳) گنج سخن، آقای دکتر صفا ج اول صفحهٔ پانزده مقدّمه.

۴) دربارهٔ منظوم بودن این آثار هنوز تردید هست. رک: وزن شعر آقای دکتر خانلری ص ۳۷.

که شعر دری پس از حملهٔ تازیان بوجود آمده است و پیش از آن سابقه‌ای نداشته است وآنچه یادکرده‌اند بیشترنمونه هایی است ازاشعاری که در اسلام سروده شده است مانند شعر« ابوحفص سغدی» و« ابوالعباس مروزی» و یا شعر منسوب به « یزیدبن مفرغ» تازی و پیداست که اگر بخواهیم شعر دری را به‌بعد از اسلام منحصر کنیم باید یکی از همین نمونه‌ها را بپذیریم. شادروان علامهٔ قزوینی در این‌باب بحثی ممتع در بیست مقاله دارد که نظرش از حدود همین شعرها بیرون نیست[5] و آخرین تحقیقی که دربارهٔ شعر دری پس از اسلام شده همان است که آقای دکتر عبدالحسین زرین کوب نوشته‌اند و سرود مردم بخارا را دربارهٔ عشقبازیهای « سعیدبن عثمان» سردار تازی و خاتون بخارا (که مؤلف تاریخ بخار از آن یاد کرده و سرودش را نیاورده) ایشان در کتابی بنام: « اسماء المغتالین من الاشراف فی الجاهلیة و الاسلام» تألیف ابوجعفر محمدبن حبیب بغدادی متوفی به‌سال ۲٤۵ هجری، که چند سال قبل در قاهره چاپ شده، یافته‌اند و اندکی از آن سرود را که در آن کتاب آمده نقل کرده‌اند و آن اینست:[6]

کور خمیر آمد
خاتون دروغ کنده (؟)

و بی هیچ تردید این نمونه کهنه‌ترین سرود فارسی دری مربوط به بعد از اسلام است تا آنجا که به‌ما رسیده است و تا آنجا که منابع موجود تاریخی گواهی می دهند، از شعر یزیدبن مفرغ نیز کهنه‌تر است زیرا داستانش چند سال پیشتر از ماجرای یزیدبن مفرغ روی داده است.

اما نمی‌توانیم شعر دری را پدیده‌ای که پس از اسلام بوجود آمده

---

۵) بیست مقالهٔ قزوینی ج اول ص ۳٤ به بعد ازچاپ ابن‌سینا ۱۳۳۲.

٦) مجلهٔ یغما، سال ۱۱ شماره ۷ ص ۲۸۹ مقالهٔ سرود اهل بخارا (کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی).

باشد، بدانیم زیرا این زبان کهنه‌تر از این است و اگر در گذشته بعضی می‌پنداشتند که زبان دری دنبالهٔ پهلوی ساسانی است و تصور می‌کردند که از آمیزش زبان پهلوی و تازی بوجود آمده است[۷] امروز ثابت شده و قرائن استوار تاریخی و زبانشناسی بر این موضوع تصریح دارند که زبان دری زبان تازه‌ای نیست بلکه پیشینه‌ای کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است و لهجه‌ای مشترک بوده که در مشرق ایران و دربار شاهان بدان سخن می‌گفته‌اند و در این باره از قدیمترین روزگار مورخین اسلامی مانند ابن مقفع — بنقل ابن الندیم— و حمزهٔ اصفهانی در «التنبیه علی حدوث التصحیف» و یاقوت حموی در «معجم البلدان» اشاراتی داشته‌اند[۸] و زبانی رایج و لهجه‌ای عمومی و ادبی بوده است که در دورهٔ ساسانی و اوائل اسلام، در ایران شیوع داشته است[۹] و گذشته از شواهد تاریخی، از نظر اصول زبانشناسی و غوررسی در تاریخ شعر فارسی بعد از حملهٔ عرب، این موضوع بخوبی روشن می شود و وجود آثار فصیح و استواری از شاعران و نویسندگانی چون رودکی و بلعمی نشان می دهد که زبان دری زبانی رایج و پخته و کامل بوده است تا توانسته در فاصلهٔ کمتر از دو قرن آن‌چنان تکامل پیدا کند[۱۰] و نیز عباراتی که از شاهنشاهان ساسانی به‌زبان دری در کتب عربی، مانند «المحاسن والاضداد» جاحظ[۱۱] ذکر کرده‌اند خود گواه این بحث است.

با این دلایل استوار نمی‌توانیم شعر موجود در این زبان را به حدودی

---

۷) تاریخ ادبیات، آقای دکتر شفق، چاپ سوم ۱۳۱۶ ص ۲٤.

۸) تاریخ ادبیات در ایران، آقای دکتر صفا، ج اول چاپ دوم ص ۱٥٤.

۹) مقدّمهٔ گنج سخن ج اول ص ۹.

۱۰) بظاهر چهار قرن می‌نماید ولی می‌دانیم که استقلال ایران و تجدید حیات زبان فارسی از اوائل قرن سوم است.

۱۱) مقدمهٔ برهان قاطع چاپ استاد معین ص ۲۵ تا ۳۱ و نیز مقالهٔ ایشان در مجلّهٔ ایران آباد سال اول شماره‌ی ۷.

مربوط به پس از حملهٔ عرب منحصر کنیم، زیرا وقتی زبان رایج بود بی هیچ گمان شعر هم در آن خواهد بود و اگر نمونهٔ آن به ما نرسیده باشد دلیل آن نخواهد بود که شعر نداشته است.

ما در کتب مورخین اسلامی مانند «التنبیه والاشراف» مسعودی[۱۲] و «التفضیل بین بلاغتی العرب والعجم» ابوهلال عسکری می خوانیم که ایرانیان، شعرهای فراوانی در دورهٔ ساسانی داشته‌اند[۱۳]. اما دربارهٔ اینکه این شعرها، چه اندازه به زبان دری و چه میزان آن به پهلوی بوده است آگاهی درستی در دست نداریم. از مورخین قدیم کسی دراین‌باره سخن نگفته است. تنها جاودانیاد استاد ملک الشعراء بهار، درمقالات «شعردر ایران» که در مجلهٔ مهر نوشته است دربارهٔ آثاری که در تورفان از میان شنها و ریگها و خرابه های آنجا پیدا شده، معتقد است که آن آثار به زبان دری است زیرا با لهجهٔ پهلوی تفاوتهایی دارد و چون بعضی لغات آن در زبان دری موجود است و در پهلوی نیست[۱۴] باید دری بشمار رود. اما آقای دکترصفا این آثار را در دو لهجهٔ پهلوی اشکانی (شمالی) و پهلوی ساسانی (جنوبی) می‌داند[۱۵] و هنوز بدرستی در این‌باره تحقیق نشده و به احتمال قوی باید به‌زبان پهلوی باشد. جز این اشارهٔ بهار، جایی دیگر ندیده‌ام که از دورهٔ ساسانی به‌شعری در لهجهٔ دری اشارت رفته باشد. البته این در صورتی است که شعر بهرام گور را و آنچه به «همای چهرآزاد» و امثال او نسبت داده‌اند مورد تردید قرار دهیم، چنانکه از ظاهر امر نیز پیداست و نیازی به گفتگوهای درازدامن نیست.

---

۱۲) التنبیه والاشراف، مسعودی، به تصحیح عبدالله اسمعیل الصاوی چاپ قاهره ۱۹۳۸ ص ۴۵ — ۴۶.

۱۳) دربارهٔ قول ابوهلال به تاریخ ادبیات استاد همائی ص ۱۸۰ چاپ دوم تهران، مراجعه شود.

۱۴) شعر در ایران، ملک الشعراء بهار گردآوردهٔ عبدالحمید شعاعی ص ۱۵.

۱۵) گنج سخن، ج اول ص بیست وچهار مقدّمه.

شعری که به بهرام نسبت داده‌اند، در گذشته آنرا دری شمرده‌اند و با تغییر شکلهایی که در آن ایجاد کرده بودند به صورت یک شعر عروضی درآمده بود، اما اگر تصریح «ابن خرداذبه» در کتاب «المسالک والممالک» نبود می‌توانستیم اساس آنرا بر ساختهٔ ذهن تذکره‌نویسان یا مردمان قصه‌پرداز بدانیم ولی با تصریح او باید اذعان کنیم که شعری بوده است بهمان صورت:

منم شیر شلنبه
ومنم ببر تله[۱۶]

که او نقل کرده است، اما اکثر محققان این شعر را به زبان دری نمی‌دانند و یک شعر هفت‌هجائی می‌شمارند[۱۷]. «سرود کرکوی» را نیز اگرچه در اصالت آن شکی نیست اما نمی‌توان شعر دری بشمار آورد اگرچه بهار آنرا یک شعر دری می‌داند[۱۸] اما دربارهٔ تاریخ سروده شدن آن تردید هست که از چه روزگاری است. بیشتر حدس زده می‌شود که به دوره‌ای پس از حملهٔ عرب مربوط باشد و در این صورت باز هم به‌فرض که آنرا به زبان دری بدانیم قدیمترین شعر دری نخواهد بود و باید به‌دنبال نمونه‌های دیگری رفت. چنانکه پیشتر از این نیز یاد کردیم، شعرهایی از همای چهرآزاد و کیخسرو و اردشیر پاپکان، در «تاریخ قم» و «مجمل التواریخ» آمده که هرگز بر آنها اعتماد نیست و باید دید که اگر شعری به‌زبان دری، در آن روزگار، وجود داشته چرا مورخان و

۱۶) **المسالک والممالک**، ابن خرداذبه، صفحهٔ ۱۱۸ چاپ مطبعهٔ بریل لیدن ۱۸۸۶ میلادی به ضمیمهٔ **کتاب الخراج** از قدامة‌بن جعفر بغدادی به کوشش باربیه دومینار (Barbier de Meynard) و خاورشناسی دیگر چاپ شده است.

۱۷) **گنج سخن** دکتر صفا، ج اول ص سی و یک و **تاریخ ادبیات در ایران** دکتر صفا ج اول ص ۱۵۷ و **تاریخ ادبیات** استاد همائی ص ۱۸۷.

۱۸) **شعر در ایران** ص ۲۵.

تذکره‌نویسان نقل نکرده‌اند.

می دانیم که شعر ایرانی پیش از حملهٔ عرب، تابع عروض نبوده و وزنی سوای آن داشته که به وزن هجائی یا وزن سیلابی syllabic معروف است و برای آنها که با عروض عربی خوگرشده باشند، آن شعرها نثر جلوه می‌کند و نمی توانند آنرا در شمار شعر در آورند. مانند عوفی که چون با شعر عروضی فارسی آشنایی داشته، هنگامی که شعر بهرام را — با آن صورت تغییر شکل یافته— که دارای وزن عروضی است نقل می‌کند می‌گوید: «پس اول کسی که سخن‌پارسی رامنظوم گفت او (بهرام) بود ودرعهدپرویز نواء خسروانی که آنرا باربد در صوت آورده است بسیار است فاما از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن دور است و بدان سبب تعرض بیان آن کرده نیامد...»[۱۹] ازین گفتهٔ او بخوبی و روشنی دانسته می شود که آنچه بعنوان شعر هجایی از دورهٔ قدیم بر جای مانده بوده تا روزگار او ازبین نرفته بوده است و او می‌گوید تعرض آن از آن جهت نشد که وزن و قافیه و دیگر خصوصیات شعر را — چنانکه معهود ذهن عوفی است— ندارد وگرنه، مثلاً آنرا هم نقل می‌کرد. ازین سخن او و دیگر قرائن دانسته می شود که اشعار هجایی دورهٔ پیش از حملهٔ عرب در آن روزگار رواج داشته و از میان نرفته بوده است و آن همه که نام سرودهای باربد و نکیسا در شعر فارسی پس از اسلام منعکس شده گواه وجود و انتشار آنها در آن دوره است و نمی توان گفت که تنها در دورهٔ ساسانی وجود داشته و بعد از اسلام فقط بصورت قصه و حکایت نام آنها بر جای مانده و از روی همان قصه ها در شعر فارسی یاد شده است؛ زیرا شواهدی وجود دارد که شاعران در آن دوره بوجود و انتشار سرودهای باربد گواهی داده‌اند مانند این شعر شریف مجلدی (یا مخلدی) گرگانی که در اواخر

۱۹) لباب‌الالباب، چاپ تهران به کوشش سعید نفیسی ص ۲۱.

قرن چهارم یا اوائل قرن پنجم[۲۰] می زیسته است:

از آن چندان نعیم این جهانی
که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثنای رودکی ماندست و مدحت
نوای باربد ماندست و دستان[۲۱]

در این باره «ادوارد برون» می‌گوید: «نمی توان تردید کرد که تالارها و کاخهای ساسانی از ساز و آواز سرایندگان بی بهره نبوده و بلاشبهه در دورهٔ اسلامی نیز حداقل انعکاسی داشته است زیرا هر اندازه عروض و قوافی در نظم جدید فارسی به سبک عربی درآمده باشد پاره‌ای اقسام شعر فارسی، از جمله رباعی و مثنوی به حکم ظواهر امر، مخصوص خود ایران است»[۲۲] و در جایی دیگر می‌گوید «گرچه شعر فارسی از قرن دهم میلادی در خراسان رونقی به سزا یافت... معذلک افسانه‌ای هست که از وجود شعر فارسی حتی در عهد ساسانیان، حکایت می‌کند. از یک طرف در آثار نویسندگان معتبر قدیم دائماً به این افسانه برمی خوریم و از طرف دیگر اسم این نوازنده را مختلف نقل می‌کنند و علت این اختلاف را هم جز اینکه هر دو شکل از اصل پهلوی نقل شده چیز دیگری نمی توان فرض نمود. بنابراین در نظر این جانب افسانهٔ مزبور قابل توجه جدی تری است.»[۲۳]

ازین سخنان که یاد کردیم دانسته می شود که در دورهٔ ساسانیان در

---

۲۰) تاریخ ادبیات آقای دکتر صفا ج اول ص ۵۶۱.
۲۱) چهار مقالهٔ عروضی، با تصحیح و تعلیقات آقای دکتر معین، چاپ سوم، زوار، ص ۴۴.
۲۲) تاریخ ادبی ایران، از قدیمترین روزگار تا زمان فردوسی، ادوارد برون، ترجمه و تحشیهٔ علی پاشاصالح ص ۳۰.
۲۳) همان کتاب. ص ۲۶.

کنار زبان پهلوی که شیوع داشته زبان فارسی نیز یک لهجهٔ ادبی کامل و دارای آثار منظوم بوده است که نمونه های آن تا قرنها پس از حملهٔ اعراب در زبان دری موجود بوده است و اشارات مورخان و ادیبان دورهٔ اسلامی بر این داستان گواه است. از نمونه هایی که مورخان و اهل ادب از شعر این دوره نام برده اند یکی سرودهای باربد، نوازنده و موسیقیدان بزرگ دورهٔ ساسانی است که در عهد خسروپرویز می زیسته و سرگذشت او در کتابهای تاریخ به همراه افسانه هایی شهرت یافته است.

کریستن سن می‌گوید: «در برهان قاطع نام سی لحن که باربد برای خسروپرویز ساخته مُطَّرَد است و در خسروشیرین نظامی هم با مختصر اختلافی آمده. ثعالبی اختراع خسروانیات را به باربد نسبت داده و گوید: در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردم می نوازند. در واقع کلمهٔ خسروانی بر یک دستان اطلاق نمی شده است. عوفی از نوای خسروانی نام برده و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی الطرایق الملوکیه نامیده است...»[۲۴] این هفت راه را مسعودی و ابن خرداذبه نام برده‌اند اما با اختلافات فراوان و نقل هر دو در این باره آشفته است ــ مسعودی[۲۵] هفت می داند و ابن خرداذبه[۲۶] هشت می شمارد.

ما در این جا قبل از آنکه به ذکر نمونه‌ای از خسروانیات، که شعری هجایی و احتمالاً همهٔ آن به زبان فارسی دری است، بپردازیم به معرفی کوتاهی از خسروانیات می پردازیم.

بهار می نویسد: «... اشعاری بوده که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می سروده اند و این نوع را سرود می نامیده اند و یا سرود

---

۲۴) ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستن سن، ترجمهٔ رشید یاسمی، چاپ دوم ص ۵۰۷.

۲۵) مروج الذهب، مسعودی چاپ مصر، مطبعهٔ بهیه ج ۲ ص ٦ ــ ٤۵۵.

۲٦) مختارات من کتاب اللهو والملاهی، ابن خرداذبه، بیروت ۱۹٦۱ ص ۱۵.

خسروانی می‌گفته‌اند»[۲۷] آقای همائی در تاریخ ادبیات می‌نویسد: «به اتفاق مورخین و فرهنگ نویسان و ادبا و دانشمندان این لحن که گاهی از آن به خسروی و کیخسروی تعبیر می‌شود نثر مسجعی بوده است در مدح خسرو از مصنفات باربد که با لحن و غنای مخصوصی خوانده می‌شده است. خواجه نصیرطوسی در اساس‌الاقتباس در معنی مجازی موزون می‌نویسد: هیأتی باشد سخن را از جهت تساوی اقوال و به‌حسب ظاهر شبیه به‌وزن چنانکه خسروانی های قدیم بوده است. و صاحب تاریخ سیستان گوید: تا پارسیان بودند سخن ایشان برود بازگفتندی، به‌طریق خسروانی، و صاحب‌المعجم می‌نویسد: باربد جهرمی که استاد بربطی بود بناء لحون و اغانی خویش در مجلس خسروپرویز، که آن را خسروانی خوانند، با آنکه سربسر مدح و آفرین خسرو است، بر نثر نهاده است، و ابوهلال عسکری در الصناعتین می‌گوید: نوعی از الحان در فارسی موجود است که الفاظ آن در قالب غیرمنظومی ریخته می‌شود و این قبیل اشعار عبارت است از کلمات منثوری که به‌واسطهٔ کشیدن الفاظ به‌قالب منظومی تطبیق می‌شوند.»[۲۸]

در فرهنگها و کتابهای دیگر ادبی نیز هر کجا سخن از خسروانی یا باربد یا نوای خسروانی و راه خسروانی شده همین حرفها را می‌بینیم. در لغت‌نامهٔ دهخدا عبارت چند فرهنگ دیگر نقل شده که همگی دارای همین مفهوم است که خسروانی نثری بوده است مسجع که باربد در ثنای خسرو ساخته بوده است. مانند قول صاحب برهان (ذیل نوای خسروانی و باربد) ورشیدی و ناظم‌الاطبا و سروری و جهانگیری[۲۹] و نیز صاحب

---

۲۷) تاریخ تطور شعر فارسی، بهار، به کوشش تقی بینش، مشهد ص ۱۳.

۲۸) تاریخ ادبیات، استاد همائی، ص ۳— ۱۸۲.

۲۹) لغت‌نامه علامهٔ دهخدا، ذیلِ باربد.

آنندراج[۳۰] و غیاث‌اللغات[۳۱] و انجمن آرا [۳۲] و محشی اللغات[۳۳] همین سخن را گفته‌اند. از این معرفی ها که بگذریم آقای مهدی اخوان‌ثالث (م. امید)، در مجلهٔ یغما[۳۴] معرفی نسبةً جامعی از خسروانی کرده است که با استفاده از اقوال ارباب تذکره و فرهنگها و اهل عروض و ادب است و مقالتی جامع و ممتع است اما متأسفانه نمونه‌ای از آن نیافته و تنها به اشاره‌ای از مرحوم بهار در جلد دوم سبک‌شناسی دربارهٔ شعر خسروانی شاعر — که در لغت فرس اسدی آمده— اکتفا کرده است با این گمان و حدس که شاید آن شعر نمونه‌ای از خسروانیات باشد. باز هم اگر بپذیریم که آن شعر از نوع خسروانی است، از آنجا که در دورهٔ اسلامی سروده شده است چندان قدمتی ندارد باید در جستجوی نمونهٔ کهن‌تری باشیم.

من در ضمن مطالعهٔ کتابی به‌نام: **مختارات من کتاب اللهوو الملاهی** تألیف ابن‌خرداذبه خراسانی (۲۱۱— ۳۰۰)[۳۵] مورخ و جغرافی‌نویس و موسیقی‌دان بزرگ ایرانی قرن سوم هجری به قطعه‌ای برخوردم که از نظر اهمیتی که دارد آن را شایستهٔ تحقیق و بررسی فراوان می‌دانم و اکنون به نقل و گفتگو دربارهٔ آن می‌پردازم، باشد که گوشه‌هایی از تاریخ شعر و موسیقی و زبان ما را روشن کند.

از نظر قدمت و کهنگی مأخذ این قطعه نیز شایان توجه است و

---

۳۰) آنندراج چاپ آقای دبیرسیاقی ج دوم ذیل خسروانی.

۳۱) غیاث‌اللغات به کوشش آقای دبیرسیاقی ذیل راه خسروانی.

۳۲) انجمن‌آرا، چاپ سنگی تهران، ذیل خسروانی (مرحوم رضاقلیخان و صاحب آنندراج عباراتشان مشترک است.)

۳۳) محشی‌اللغات چاپ سنگی هند، ذیل خسروانی.

۳٤) مجلهٔ یغما سال ۱۳ شمارهٔ ده. مقالهٔ خسروانی ولاسکوی.

۳۵) مختارات من کتاب اللهو والملاهی لابن خرداذبه ص ۱٦ که از روی نسخهٔ منحصربفرد موجود در کتابخانهٔ مرحوم حبیب زیات محقق مشهور عرب به کوشش الاب اغناطیوس عبده‌الخلیفه الیسوعی در مطبعهٔ کاتولیکی‌بیروت سال ۱۹٦۱ چاپ شده است.

می دانیم که ابن خردادبه از کسانی است که به تاریخ موسیقی ایرانی اشرافی کامل حاصل کرده و از شاگردان اسحق موصلی است[۳۶] و داستان او در پیشگاه خلیفه المعتمد عباسی را مسعودی در مروج الذهب[۳۷] نقل کرده است که به خواهش خلیفه دربارهٔ موسیقی ملل به سخنرانی می پردازد و از همانجا بسط اطلاع او درین باره به روشنی دیده می شود.

در این کتاب، که اصل آن گویا از میان رفته و نسخهٔ منحصربفردی از منتخبات آن اخیراً به‌طبع رسیده، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می‌گوید: « ... بزرگترین موسیقی دان ایران در روزگار خسرو پرویز، بهلبذ (باربد) بوده وی از مردم ری[۳۸] بود که عود را از همه خوشتر می نواخت و با سخنانی موزون برای او آهنگهایی می ساخت و هرگاه حادثهٔ ناگواری[۳۹] روی می داد که نویسندگان دربار و گزارشگران اخبار از رساندن آن به پادشاه بیم داشتند وی را آگاه می‌کردند و او در آن باره آهنگی می ساخت و می خواند و می نواخت تا خشم شاه فروکش کند، و ازین دست آهنگها که او ساخته بود — و از آهنگهای معروف اوست در ستایش پادشاه و تهنیت وی — هفتاد و پنج آواز بود که از آن جمله است این لحن او:

عسا[۴۰] زیارة قیصر و خاقان کسری ابرویز

---

۳۶) دائرة‌المعارف اسلامی ترجمهٔ عربی ج اول ذیل اسم او و همچنین دائرة‌المعارف آریانا ج اول همانجا.

۳۷) مروج‌الذهب مسعودی، چاپ مصر، مطبعهٔ بهیه ج ۲ ص ٦ — ٤۵۵

۳۸) بعضی باربد را جهرمی دانسته‌اند مانند صاحب المعجم ص ۲۰۰ چاپ استاد مدرس رضوی ۱۳۳۸ و بیشتر فرهنگها هم که به زندگی او اشاره کرده‌اند وی را اهل جهرم دانسته‌اند.

۳۹) در این باره داستان مرگ شبدیز مشهور است و خالد الفیاض شاعر عرب آن را منظوم ساخته و داستانش در بیشتر کتابها آمده است (رک: تاریخ ادبیات همائی حاشیهٔ ص ۱۷۲ چاپ دوم تاریخ ادبیات برون ج اول ترجمه و تحشیهٔ آقای علی پاشا صالح ص ۳۰).

٤۰) شاید: عندزیارة، یعنی به هنگام دیدار... درچاپ دوم کتاب که بعنوان طبعة ثانیة منقحة و ←

قیصر ماه ماند و خاقان خرشید

اَیْ قیصرُ یَشْبَهُ القَمَرَ وَخاقانُ الشَمْسَ

ان من خذای ابر (صحیح ابر) ماند کامغاران

اَیْ الذی هُوَ مَولایَ یَشْبَهُ الغَیْمَ المُتَمَکِّنَ

کخاهذ ماه بوشد کخاهذ خرشید

اَیْ اِذاشاءَ غَطاالقَمَرَ وَاِذا شَاءَ الشَمْسَ

آنچه را که ابن خردادبه نقل کرده در اینجا آوردیم. وی ترجمهٔ عربی این سرود را نیز، چنانکه دیدیم مصراع به‌مصراع، آورده است و به‌قدری روشن و ساده است که نیازی به استفاده از ترجمهٔ او نداریم. کلمهٔ (ابر) باید همانگونه که حدس زده شد ابر باشد که نقطهٔ آن را کاتب نگذاشته است و می‌بینیم که به غیم (سحاب) ترجمه شده و دیگر کلمهٔ «کامغاران» است که به‌احتمال قوی باید همان «کامگاران» باشد که تقریباً همان ترجمهٔ «متمکن» است.

چیزی که در گفتهٔ ابن‌خردادبه مبهم به‌نظر می‌رسد جمله‌ای است که در آغاز به‌صورت یک مصراع آمده: «عساه زیارة قیصر و خاقان کسری ابرویز» که بی‌شک جزء این شعر نبوده و مثلاً عنوانی برای این سرود بشمار می‌رفته است و هنگامی که‌کاتب آن‌را می‌نوشته‌یا وقتی که مصحح و ناشر کتاب آن را چاپ می‌کرده بشکل یک مصراع آورده است

→

مزید علیها، در ۱۹۶۹ شده است (بیروت المکتبة الشرقیة) درین عبارت اصلاحی نشده است. بهرحال تا پیدا شدن اصل نسخه یا عکسی از همین مختارات، در صحّتِ این عبارت جای تردید باقی است.

زیرا اگر جزء متن می بود ترجمهٔ آن هم در ذیل نوشته می شد، مانند ابیات دیگر.

از آن جمله که بگذریم، بقیهٔ این سرود یک قطعهٔ سه مصراعی است که هر مصراع از ۱۰– ۱۱ هجا تشکیل شده و چون از کیفیت خواندن این سرود به درستی (چنان که در آن روزگار می خوانده اند، از نظر کشش کلمات و تکیه ها و سکته ها) آگاه نیستیم بطور دقیق، تعداد هجاهای آن را نمی توانیم تعیین کنیم.

با پیدا شدن این سرود، گذشته از اینکه بطور نسبی کهنه ترین نمونهٔ شعر فارسی دری را که به دوران خسرو پرویز (۵۹۰– ۶۲۷ م.) منتهی می شود یافته ایم مسائل دیگری نیز اندکی روشن می شود:

موضوع نخست هجایی بودن اشعار آن دوره است و مؤید همان گفتار تذکره نویسان و ارباب فرهنگ است که نوشته اند سرودهای باربد (خسروانیها) نوعی لحن بوده که وی بنیاد آن را بر نثر نهاده است و پیداست که چون ارباب فرهنگ و تذکره ها با وزن عروضی عرب خوگر شده بوده اند از شناخت وزن هجایی این نوع سرودها درمانده اند و گفته اند که باربد اساس آن را بر نثر نهاده است و امروز، ما می بینیم که این سرود دارای وزنی است هجائی که ایشان آن را وزن نمی دانسته اند مانند خواجه نصیرالدّین طوسی که چون به حقیقت و تعریف اصلی وزن آشنایی داشته است اوزان خسروانیات را نوعی وزن مجازی درشمار آورده است.[۴۱]

البته ازین یک سرود به تنهایی نمی توانیم بطور کلی و قاطع حکم کنیم که تمام شعرهای آن روزگار براساس وزن هجائی بوده است اما می توانیم در این عقیده استوارتر شویم که وزن عروضی برای زبان دری

---

۴۱) مقالهٔ امید در مجلّهٔ یغما سال ۱۳ شماره دهم ص ۴۹۹ – ۵۰۵.

ره‌آورد تازیان است[۴۲] و شعر ما پیش از حملهٔ آنان به‌وزن هجائی سروده می‌شده است و نظر آقای همائی که گفته‌اند «اشعار دورهٔ ساسانی ممکن است دارای وزن عروضی بوده باشد» با پیدا شدن این نمونه، تقریباً رد می‌شود ولی ناگفته نماند که ایشان این نظر را بطورقطع اظهار نداشته‌اند، بل از راه حدس و گمان و استدلال به اینکه چون عروض از موسیقی اقتباس شده پس باید شعرهای آن روزگار که به همراهی موسیقی خوانده می‌شده دارای وزن عروضی باشد، این سخن را گفته‌اند و خود در جای دیگر گفته‌اند که شاید نوعی تناسب و الحان و اوزان غنایی خاص در شعر آن دوره بوده است.[۴۳]

دو دیگر، ازین سرود — که بی‌هیچ تردید به‌زبان دری است — روشن می‌شود که همچنان که ابن‌مقفع و حمزهٔ اصفهانی و دیگران گفته‌اند زبان دری زبانی بوده است که در دربار سلاطین با آن سخن می‌گفته‌اند و حتی سرودها و شعرهایی که درپیشگاه شاهنشاهان ساسانی خوانده می‌شده به‌زبان دری بوده است و سابقهٔ زبان دری را استوارتر می‌کند و گفتهٔ آنها را که می‌گویند: دری دنبالهٔ پهلوی است، که در اثر آمیزش با زبان تازی بدین شکل درآمده، کاملاً رد می‌کند زیرا می‌بینیم که چندین سال پیش از حملهٔ تازیان، در ایران، بدین زبان شعر می‌سروده‌اند و در دربارپادشاهان آن را می‌خوانده‌اند.

این بود، آنچه من در این‌باره بدست آورده بودم و آنچه می‌اندیشیدم. شاید هم بر خطا رفته باشم. امیدوارچنانم که استادان محقق در این‌باره اگرنظری‌دارند یادآور شوند تا این بحث نیز روشن شود.

مشهد، ۱۶ فروردین، ۱۳۴۲

---

۴۲) آقای دکتر غلامحسین یوسفی، باری در این خصوص می‌گفتند: «نباید فراموش کرد که این استعداد در زبان دری وجود داشته که وزن عروضی را برای اشعار خود بپذیرد و این خاصیت در هر زبانی وجود ندارد.»

۴۳) تاریخ ادبیات، استاد همائی ص ٤ — ۱۸۳.

درآمد باربَد چون بلبل مست
گرفته بربطی چون آب در دست

حکیم نظامی گنجوی

۹

باربَد و بَربَط

گویا قدیمترین سندی که در باب ریشهٔ کلمهٔ بربط بحث کرده است مفاتیح العلوم محمد بن احمد کاتب خوارزمی (نیمهٔ دوم قرن چهارم و معاصر عتبی) است که آن را از دو جزء: بر، به معنی سینه، و بط به معنی مرغابی دانسته است و می‌گوید: علت این تسمیه این است که شکل این ساز شباهت به سینه و گردن مرغابی دارد: البَربَط: «هوالعود والکلمة فارسیة و هی بَربط ای صدرالبط لأنَّ صورته تشبه صدرَ البط و عنقَه...»[۱] بعضی لغت نویسان دوره های بعد نیز این نظر را پذیرفته و نقل کرده اند[۲] بعضی از محققان هم میان این کلمه و باربیتوس barbitos یونانی ارتباط قائل شده اند[۳] و در

---

۱) مفاتیح العلوم، چاپ فان فلوتن (افست تهران، بدون ناشر و بدون تاریخ) صفحهٔ ۲۳۸.

۲) معربات رشیدی، ۵۱ ضمیمهٔ فرهنگ رشیدی، چاپ محمدلوی عباسی، تهران، بارانی، ۱۳۳۷.

۳) شادروان دکتر محمد معین در حواشی بُرهان ذیل بربط نوشته است: پهلوی barbut از یونانی barbitos (اونوالا: ٤٠٥) کلمهٔ یونانی بعدها در زبانهای فرنگی barbiton گردیده (رک: مجلهٔ موسیقی .. ش ۲ صفحهٔ ۲ جلد ۱)» (برهان جلد ۲۵۰/۱).

فرهنگ شاهنامهٔ دکتر شفق اشاره‌ای وجود دارد به ارتباط میان باربد و بربط که بعضی از اهل نظر بدان توجه کرده‌اند[۴].

از سوی دیگر، همه لغت نویسان و کسانی که به زندگی و احوال باربد پرداخته‌اند مهمترین فضیلت یا تشخّص او را در نواختن بربط دانسته‌اند[۵] و مقدم بر همه صاحب المعجم می‌گوید: «.. باربد جهرمی که استادِ بربطی (نسخه بدل: بربط) بود بناء لحون و اغانی خویش در مجلس خسرو پرویز... بر نثر نهاده است.»[۶] و درتصاویری‌که حکیم نظامی از باربد داده است، نام او را با بربط همراه آورده است:

درآمد باربد چون بلبل مست
گرفته بربطی چون آب در دست[۷]

من درین یادداشت، نمی‌خواهم، عقیده‌ای خلافِ نظر خوارزمی، که بربط را از بر+بط (سینه + مرغابی) دانسته اظهار کنم ولی می خواهم بگویم کسانی که میانِ کلمهٔ باربد و بربط قائل به ارتباط شده‌اند چندان هم دور نرفته‌اند. چیزی‌که مرا به نوشتن این یادداشت برانگیخت نکتهٔ بسیار مهمی است که شهمردان بن ابی الخیر (متولد حدود ۴۲۰-۴۲۵) در کتاب

---

۴) دکتر شفق، سندِ این مطلب را ذکر نکرده است، می‌گوید: «بعضی‌ها بین باربد و بربط ارتباطی می‌دانند» **فرهنگ شاهنامه** از نشریات مجمع ناشر کتاب، طهران، شهریور ۱۳۲۰/ ۸ — ۳۷.

۵) برای نمونه مراجعه شود به **لغت‌نامه دهخدا**، که در آن آراء عده‌ای از اهل لغت، امثال صاحب برهان و جهانگیری و آنندراج نقل شده است ذیل باربد.

۶) **المعجم**، چاپ استاد مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، (تاریخ مقدمه ۱۳۳۸) صفحهٔ ۲۰۰

۷) **لغت‌نامه**، ذیل باربد.

نزهت‌نامهٔ علائی[۸] از آثار نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری[۹]، آورده است. وی در فصل مربوط به اقلیم‌ها و نهادِ ولایت‌ها بحثی دارد در زمینهٔ بناهای عظیم که ساخته‌اند. و درین بخش پس از یاد کردِ دربندِ خزران و بناتجنبار گرگان و ایوان مداینِ کسری و پلِ دز پلِ خوزستان، از بیستون یاد می‌کند و می‌گوید: «دیگر، آنچه خسرو پرویز فرمود کردن در کوه بیستون از تراشیدنِ سنگ و از جوی آب راندن به باغ وکوشک که در سنگ کرده‌اند و اوجها[۱۰] که زده‌اند بازمین از بهر بنا نهادن... امّا صورت و تماثیل که از سنگ کرده‌اند، مطربان همه چنگ دارند و از ملاهی هیچ دیگر ننگاریده‌اند چون بربط و نای و غیر آن و دلیل است که این را از بعد از روزگارِ او ساخته‌اند و بربط خود پهلود[۱۱] نهاد در روزگارِ او. درین شبهتی نیست.»

از تحلیل عبارتِ شهمردان، می‌توان به چند نکتهٔ مهم رسید:

۱ ــ در عصر او، و برطبقِ نظر او، بارید سازنده ومخترع بربط بوده است و این نکته موردِ اتفاق همگان بوده است و تصریح او براینکه «درین شبهتی

---

۸) نزهت‌نامهٔ علائی، به تصحیح دکتر فرهنگ جهانپور، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۲ ص ۳۱۵

۹) در باب تاریخ تألیف کتاب که میان سالهای ۴۸۸ــ ۴۹۵ هـ. ق است مراجعه شود به مقدمهٔ مصحح کتاب صفحهٔ ۵۳.

۱۰) اوجها: متن چنین است، شاید با کلمه أُفجه مرتبط باشد که به معنی علامت است که در مزارع نصب می‌کرده‌اند و اوجه‌ها یعنی علائم. برهان قاطع ذیل افجه دیده شود.

۱۱ متن چنین است: و بربط خود پهلو نهاد ولی نسخه بدلهای پای صفحه چنین است: «پهلود نهاد، بهلودن‌نهاد، بهلوط نهاد.» و ما متن را بقرینهٔ معنی و تمام نسخه بدلها اصلاح کردیم و احتمال اینکه پهلو به معنی پهلود آمده باشد بسیار بعید است، در اینجا یادآوری این نکته ضرورت دارد که در غالب موارد نسخه بدلها و حاشیه درست است و متن نزهت نامه، بروایت آقای جهانپور، غلط فاحش وآشکار که به هیچ وجه قابل تصور وتعقل نیست. معلوم نیست معنی تصحیح متن درینگونه کارها چیست؟

نیست.» در کمالِ اهمیت است و نشان می‌دهد که قبل از باربد بربط وجود نداشته است.

۲ ــ دقتِ او، در ملاحظهٔ تصویر روی سنگ ها و استدلال او که چون «مطربان همه چنگ دارند و ازملاهی هیچ دیگر ننگاریده‌اند» و این «دلیل‌ست که این را از بعدِ روزگار او (خُسرو پرویز) ساخته‌اند.» اگر چه بلحاظ عقل پذیرفتنی نیست و نمی‌توان گفت که نای در موسیقی ایرانی تا عصر خسروپرویز و بعد از او، موردِ استفاده نبوده است، امّا نوع استدلال او، به لحاظ تاریخ علم باستانشناسی در ایران و روش تحقیقِ درآثار باستانی، بنظر دَر کمالِ اهمیت است و برای کسانی که تاریخ باستانشناسی در ایران را بنویسند توجه به این روش و نکته‌سنجیِ شهمردان بی‌فایده‌ای نخواهد بود.

۳ ــ پذیرفتنِ ارتباط باربَد/بربَط می‌تواند اشکالِ عُمده‌ای را که برسرِ ریشهٔ نام باربَد وجود دارد حل‌کند. قابل یادآوری است که فرهنگ نویسان قدیم این‌کلمه‌را از بار (بمعنی اذن و اجازه و رخصت) و بد (پسوند بمعنی خداوند و دارنده) گرفته‌اند یعنی کسی که خسرو پرویز او را اذنِ دخول در مجلس به جمیع اوقات داده بود. و رشیدی از سامانی نقل می‌کند که خسروپرویز «او را صاحبِ بار گردانیده بود، یعنی وزراء ز امراء رخصت‌دخول بارگاه‌ازو ستادندی»[۱۲] و این ریشه‌یابی و فقه‌اللغه چندان رضایت بخش نیست، از سوی دیگر کسانی که خواسته‌اند ارتباطِ این کلمه را با پهلو pahlav (بمعنی پارت و پهلوان) برقرار کنند نیز با اشکال روبرو شده‌اند چنانکه کریستن سن یاد آور شده است: «باربد در خط پهلوی ممکن است pahl(a)badh خوانده شود و چون در نسخ فارسی غالباً ب و پ تشخیص داده نمی‌شود این کلمه را پهلبذ خوانده و با وجه اشتقاق غلط آن را به کلمهٔ

---

۱۲) فرهنگ رشیدی، بنقل لغت‌نامه.

pahlav (پارت، پهلوان) نزدیک کرده‌اند. باید دانست که پهلبذ در خط پهلوی ممکن نیست «باربذ» خوانده شود، پس صحیح همین شکل اخیر است.»[۱۳] پس چه بهتر که باربد و بربط از یک ریشه باشند و از باب اطلاق نام آلتِ موسیقی بر مخترع یا نوازنده‌اش، این شخص را باربد بربط (بمعنیِ بربطی مانند چنگی) نامیده باشند تا هم صاحبِ مفاتیح العلوم را رد نکرده باشیم و هم عقیدهٔ شهمردان را تأیید کنیم که وی مخترع بربط بوده است.

---

۱۳) ایران در روزگار ساسانیان ۲/ ۴۸۴، بنقل حاشیهٔ برهان ۱/ ۲۱۵ .



ذیل

ترجمهٔ شعرها و عبارات عربی

گرچه شواهدی که از شعر عرب درین کتاب، نقل شده غالباً شعرهایی است که فقط جنبهٔ صوری و صوتی آنها موردِ نظر است و برای فهم معنیِ آنها هیچ ضرورتی وجود ندارد، با اینهمه به توصیهٔ دوستی، ترجمهٔ آن شعرها ــ که بلحاظِ معنی و تصویر غالباً چیزهای مهمی نیستند ــ در اینجا به ترتیب صفحات کتاب آورده می شود:

۳۳ جائنی القَومُ:

همهٔ مردم آمدند جز ستور

۴۳ وَقَد غَدَوْتُ:

صبحدمان، روی به میخانه داشتم، در حالی که مرا همراهی می‌کرد
نوجوانی نازک اندام و سبکخیز و پوینده و ناآرام.

۴۶ تَغَنَّ فی کُلّ:

چون شعر بگویی، بدان شعر تغّنی کن
که غنا از برای شعر، همچون میدان تاخت و تازی است.

۵۳ مکَرٍّ مفَرٍّ:

اسبی روی آورنده و پشت کننده، در حمله و گریز
همچون صخره‌ای که سیلابش، از بُلندای کوه، فروغلطانیده باشد.

۶۸ اَمِنْ آلِ میّة :

آیا از دودمان «میّه» آینده و رونده‌ای هست
تیزتکانی با راه توشه و بی راه توشه.
بادهای گرم برآنند که ما فردا کوچ خواهیم کرد
و شیونِ زاغ سیاه نیز همان را خبر می دهد.

۶۸ وبذاك خبّرنا :

و زاغ سیاه ما را از آن خبر داده است.

۱۰۰ محل علی القاطول :

در قاطول، مکانی هست که نشانه‌های آن بر باد رفته.
و گردشِ روزگاران، بگونهٔ لشکری، به غارت آن پرداخته است.

۱۰۴ وَمِنْ اَوزانهم:

و از اوزان ایشان، یعنی اوزان عروض سانسکریت، وزنی است که قافیه در آن در میانهٔ مصراع قرار می‌گیرد و این نوع شعر، با اینهمه، دلپذیر است و شاید همانندِ آن در دیگر زبانها یافت نشود.

۱۱۵ ما تَبْتَغِی الحربُ :

جنگِ سخت از من چه می خواهد
از شترِ جوانِ دو ساله ای.
از بهرِ چنین روزی مرا مادرم زاده است.

۱۱۵ یا قبَّح الله:

زشتْ روی کناد ایزد، «بنی سعلات» را
دودمانِ «عمروبن یربوع» بدترین مردمان را
نه آزادگانند و نه هشیاران.

۱۱۵ اعمروَعلامَ :

ای عمرو! ازچه روی از من کرانه کردی؟
دل از من ربودی و به آزار من پرداختی
اگر مرا زمان داده بودی، ای عمرو!
من نیز هشیاریِ خویش در کار کرده بودم و ترا از من نصیبی نبود.

۱۲۶ اشارَ سِرّی :

دلم اشارت به سویِ تو کرد چندان که
از خویش فانی شدم و تو ادامه یافتم*
نام خویش و آثارِ جسمِ خویش بستردم
از خویش جویا شدم پس گفتم: تو.
پس توئی که از یاد می بری تصویرِ چشم مرا
و هر جا که روی آورم، توام.

۱۲۷ خِتامَ تُنکِرُ :

تا بچند ای روزگار! انکارِ پایگاه من می‌کنی
و از سَرِ ستم سینه‌ام را پر از کینه می داری؟
آیا بجز بیوفائی در حقِ من ترا مهمی نیست؟
ترا چه سود از بیوفائی در حقّ ِمن، ای روزگار!
مرا بگوی که تا چند خویش را باید موردِ طعنِ حوادث بینم
شکیبائی ام از دست بشد، هیچ می دانی ای روزگار!
می بینم که ماهِ بَدْر از برای مردمانی طالع شده است
آیا ماهِ بَدْر مرا طلوعی نیست، ای روزگار!

۱۲۸ اَمَشْرَبُ الخضر :

آیا آبشخورِ خضر است آبِ بغداد
یا آتشِ موسی است دیدارِ بغداد.

۱۲۸ کم غزالٍ :

چه مایه آهوان که در حجله های یمن اند
قلب من چراگاهِ آهوانِ یمن است.

۱۲۸ بُشْراکَ یا :

مژده باد ترا، ای که عید را از تو فرخندگی است.

---

* می توان ضمایر قبل از «انت» را در سراسرِ این شعر ضمیر مخاطب (یعنی به نصب و بصورتِ دُمْتُ، فقلتُ، وکُنْتُ) خواند و شعر را معنی کرد ولی اسلوبِ شطحيِ بایزید بسطامی و شیوهٔ بیان او به آنچه ما اختیار کردیم نزدیک‌تر است و این تعبیرِ «تو ادامه یافتم» بجایِ «تو ادامه یافتی» لطفِ بلاغیِ خاصی دارد، شبیه است به آنچه در انجیل آمده است: «پیش از آنکه ابراهیم پیدا شود من هستم (یوحنا، باب هشتم آیهٔ ۵۸) که در ترجمه های انگلیسی بدینگونه نقل شده است: Befor Abraham was I am دراین باب در زبان شعر در نثر صوفیه بحثی آمده است.

و آنکس که هر مرده‌ای در عید بدو زنده میشود
ماهِ روزه روی گردان شد و بامدادِ عید فراز آمد
خوشا روزا که در آن، پگاهِ عید را دیداری باشد.

۱۲۹ الفَضْلُ حَصَّلَهُ:

فضل را بحاصل کرده است علاء الدوله
و مجد را استوار داشته است علاء الدوله.

۱۲۹ قَد هاضَ:

بخدا سوگند که دوریِ او، پُشتْ مُهره‌هایِ مرا درهم شکست
و هجران او، آرامِ مرا تباه کرد.
سوگند به خدا که شب و روز، خون می‌گریم
چاره‌گری من در برابرِ عشق، بی‌سود و ثمر است سوگند بخدا.

۱۳۰ اَعطیتکَ یا بَدْرُ:

ای ماه! عنانِ دل خویش را به دستِ تو دادم
و پیوسته عشقِ ترا شایانِ دل دیدم
اگر نبودی که سینه حفاظِ دل بودی
سوگند به خدا که ترا در درون دل جای دادمی.

۱۳۱ یا کالمینا:

ای جراحت آورانِ ما، ای حکمروایانِ ما
ای خداوندان ما، برما ستم روا مدارید
ای خداوندانِ فضیلت، ای گلچهرگان
ای شمشیرهای بُرهان، برما ستم روا مدارید.

۱۳۲ انا الموجود:

منم که موجودم، پس مرا جستجو کن تا بیابی
و اگر جز مرا بجویی نخواهی یافت.
هر کجا که به جستجوی من برخیزی،
مرا نزدیک خویش خواهی دید، پس مرا جستجو کن
ای بندهٔ من! مرا در تاریکی شب خواهی یافت
نزدیک به تو، پس مرا جستجو کن تا بیابی.

۱۳۶ وتَعَطَّلَتْ :

و آنگاه زبان گفتار از سخن گفتن فروماند.

و چشمان من با چشمانِ تو، بزبان عشق سخن سر کردند.

۱۳۶ اَلا فی سَبیلِ المجدِ :

هان آنچه در راهِ بزرگواری آیینِ من است

عفاف است و کوشندگی و دستاوَرد.

۱۵۵ نارُ الزناد :

آتش آتشزنه ها پولاد را می‌گدازد

و آتشِ عشق، دلها را می‌گدازد.

۱۷۶ اِنَّ بالشعبِ :

آن کشته‌ای که در میان درهٔ نزدیک «سَلع» افتاده است،

خونش به هدر نخواهد رفت.

۱۷۶ افاطِم لو شهدتِ :

ای فاطمه! اگر دیده بودی، در «بطنِ خَبْت»

آنگاه که شیر را با برادرت بشر، دیدار بود.

۱۷۷ حَلَفتُ فلم اترک :

سوگند یاد کردم و جایی برای تردید از بهر تو باقی نگذاشتم

و آنسوی خداوند، مرد را، راهی نیست.

۱۷۸ لو کنتُ اَعلَمُ :

گر بدانستمی که پایان عهدِ شمایان،

روز رحیل و کوچ است، آن می‌کردم که نکردم.

۱۸۸ فلو کالیوم :

اگر کار من، همچو امروز بود

و همراه عاقبت اندیشی در کارها

پس، مالک عصمت «ام وهب» می شدم

با همه خارهای غمی که در سینه بود.

۱۸۹ فقلتُ لَهُ لمّا :

پس، بدان شب گفتم، در لحظه ای که تیرهٔ پشتش به درازا می‌کشید

و طولانی می شد که ای شبِ دیرپاز!

آیا سَرِ آن نداری که روشنی‌پذیری، از
صبح‌ها— هر چند صبح از برای من بهتر از تو نیست.

۱۸۹ خیّمَ اللیلُ:

شب بر سرِ سوارانی که
با روبنهٔ عشق سنگین بارشان کرده بود، خیمه برافراشت
نمی‌دانستند که کدام راه است
که به دیدار می‌انجامد، و دل من
در میان مرکب‌ها
از شوق می‌گداخت.

۱۹۲ ویوم عَقَرْتُ:

و آنروز که شتر خویش را از بهر دوشیزگان بر زمین زدم
تا نحر کنم، شگفتا از بار و بنه‌ای که بر او بود
پس آنگاه، دوشیزگان به بازی پرداختند و گوشتهای
آن شتر را بدین سوی و آن سوی می‌افکندند
و نیز پیه آن شتر که بمانند رشته‌های برتافتهٔ ابریشم سپید بود.
ای فاطمه لختی از این کرشمه و ناز بس کن
و اگر آهنگ هجران داری، به نیکی دوری گزین
آیا بدان غرّه شده‌ای که عشق تو قاتل من است
و این که دل را به هر چه فرمان دهی فرمانبردار است؟

۲۰۱ من القاصرات:

از این پردگیانی که نه خورشید دیده‌اند
و نه زمهریر.

۲۰۱ ففاضَتْ دُموع:

آنگاه اشکهای چشمان من فروریخت
برگلوگاهم چندانکه اشکم محمل مرا تر کرد.

۲۰۲ وَوُقیتَ الحتوفَ:

و در زینهارِ بمانی از مرگ و وارث و خاندان
و بسامان و صالح بدارد ترا پروردگار هود.

۲۱۲ یا سائراً لضریح:

ای که به زیارت قبر بهترین جهان می‌روی
بگوش او برسان گفتار عاشقی شیفته را
ترا بخدا سوگند
و بگو سخنی از سَرِ دانش:
«ای آنکه برگزیده شده، پیش از آفرینش آدم
هنگامی که هنوز دروازهٔ هستی گشوده نشده بود
ستایش ترا فرشتگان آسمان گواهی دادند
و خدای برتو درود و سلام فرستاد
ای برگزیدهٔ بزرگوار مکرّم
آیا هیچ آفریده‌ای تواند آهنگ ستایش تو کند،
جایی که آفریدگار ستایشگر تست!

۲۱۳ أُسابِقُها للبَيْنِ :

درپیش می‌شتابم، در حالی که در راه هجران شتابان است
درنگ کن که این راه بازگشت ندارد.
و با من بگو (چرا که عاشق بسیار پرسنده است):
[این شترانی که در سراب آشکار و پنهان می‌شوند
ساربانان بارشان را راست می‌کنند و کج میشود، از آنِ کیست؟]

۲۲۹ من نطفة خلقه :

از نطفه‌ای آفریدش، سپس راه را بر او آسان کرد، پس آنگاه او را بمیراند و به خاکِ گور سپرد و سپس هرگاه که خواهد بازش برانگیزد، حقّا که نمی‌گزارد آدمی آنچه خدایش بدان فرمان داده است. گو در نگرد آدمی به طعامِ خویش، که ما آبِ باران را فرو بارانیدیم پس آنگاه زمین را بشکافانیدیم و برویانیدیم در آن دانه و انگور و زیتون و خُرما بُن و بوستانهایی با درختانِ گُشن و میوهٔ فراوان و چرا خوار ستوران، برخورداریِ شما را و چارپایانِ شما را، پس چون فرارسد آن بانگِ کر کننده آن روز که مرد از برادر خویش بگریزد و از مادر خویش و از جفتِ مهربانِ خویش و فرزندان خویش در آن روز، هر مردی از ایشان را، کاری بود مشغول کننده.

۲۹۷ الا في سبيل :

در کارِ شاد خواری، جامی بدستِ ما دادند

که طعمِ آن از روزگاری دیرین و نشناخته بود.
در بامدادان یادآورِ دُختِ «بسطامِ بن قیس» بود
و شبانگاهان همچون پیکرِ «شَنفَری» پس از مرگِ «ثابت».

۲۹۷ اِنّ جسمی :

همانا که پیکرم پس از مرگِ خالویِ من نزار است.

۳۱۱ لاتَقُل بُشری:

مگو مژده‌ای، که مژده‌هاست!

۳۲۲ مکّر مفّر: ← ۵۳

۳۵٦ یا لبکرٍ اَنشروا :

شگفتا از «بکر» زنده کنید از برای من «کُلَیب» را
شگفتا از «بکر» کجاست کجاست گریز؟

٤۰۰ ان الوزیر:

وزیری که دستگیری از مردمان نکند
همچون عروض است که بحری دارد و آن را آبی نباشد.

٤۰۵ یا خاطب الدنیا :

ای خواهندهٔ دنیای فرومایه، بدرستی که آن دام هلاک است و قرارگاه است تیرگیها را
سرایی است که هر گه بخندانید در امروز خود بگریاند در فردا، هلاک باد او را که چه سرایی ست.(**ترجمهٔ کهن مقامات حریری**، انتشارات توس، ۱۲۰)

٤۰۷ تغن فی : ← ٤٦

٤۱٤ عِلمُ قومی بی جَهْلُ:

مرا قوم چه دانند. کِشان جهل بُوَد علم.
اَجَلْ است مرا شان، زاندیشهٔ ایشان
بسا قوم که رهیاب شد از من
بسا جمع که گُم گشت و پریشان
چه بسیار اشارات و بشارات
چه بسیار سخن‌ها، که گفتند و گذشتند.
به هر جائی مرا جائی، به هر کوئی مرا روئی

منم جسم، منم رسم، منم نفس، منم عقل،
منم راز و نهانی، منم علم، منم جهل
منم جنگ و منم صلح، منم جزء و منم کل
منم قبض و منم بسط، منم بست و گشایش
منم قُرْب، منم بُعْد، منم هجر، منم وصل
منم تلخیِ شیرین، منم کوه، منم دشت.

۴۴۳ تَبَّتْ یَدا:

زیان کار بادا دستانِ بولهب و زیان کار است!

۴۴۳ وقیلَ یا اَرض:

و گفته آمد که ای زمین! فروخور آبِ خویش وای آسمان باز ایست و مبار!

۴۶۸ قد هاضَ: ← ۱۲۹

۴۶۸ اَبْلیٰ جَسَدی:

پیکرم از عشق ستمکاره‌ای جنایت‌پیشه بفرسود
که قدش مایهٔ شرمساریِ شاخهٔ درختِ بان است
ای آنکه ترا همتائی نیست
چه زیان ترا اگر این رنجدیده را آزاد کنی.

۴۶۹ قد سَیَّرَنی:

عشق، مرا اسیرِ مذلّت و خواری کرد
و رنجور کرد، بی‌آنکه در پیکرِ من بیماریی باشد.
و شکیبائی مرا از ریشه برآورد
لا حول ولا قوة الاّ بالله!

[در ترجمه، نسخه بدلِ مصرعِ سوم موردنظر قرار داشت: و استأصلَ هجره بصبری کله]

۴۷۰ اَعطیتک یا بدر: ← ۱۳۰

۴۷۰ قدمَلَّ هَوایَ:

عشق، مرا در آتش افکند و من خاکسترِ گرم را بستر کردم
آن یار که از دیدارِ او نیازها از میان برمی‌خاست
با شمشیر هجری که برآهیخت جگرم را در خون کشید
چه ستمگر است او، برمن، سبحان الله!

۵۰۹ ایها الراقِدُ :

ای خفته در تیرگی، اندیشهٔ خویش را از خواب غفلت زدگان بیدار کن و به آثارِ قدرتِ الهی درنگر و ظلمتِ سرگشتگی را بزدای در سپیده دم هوشیاری به فلک اطلس نظاره کن و به عرش و آن نقشها که در آن است.

۵۱۲ رُبَّ اَخٍ :

چه برادری که بر او رشک می بُردم
و دست در ریسمانِ دوستیِ او می زدم
و به مهربانی او تمسّک می ورزیدم
و نمی‌پنداشتم که پیمان خویش را دیگرگون کند
و از آن بگردد، چندان که جان در تن دارم، ولی روزگار، دیگر شد.

۵۱۲ رُبَّ اخٍ کنتُ :

چه برادری [... الخ]
و نمی‌پنداشتم که او از ین آرزوی من کرانه کند
و این از تمسّکِ من به مهربانی بود
و نمی‌پنداشتم که او پیمان خویش را دیگرگون کندو از آن بگردد.
پس آرزوی من، در آن دوست، بر باد رفت.

۵۱۳ اَصلحکَ الله :

خدایت بسامان کند و پایدار بدارد،
شایسته بود که امروز به دیدارِ ما آئی، به سرای ما
تا دیداری با تو تازه کنیم، ای بهترین یاران
چون تو کس پیمان خویش را دیگرگون نکرد و غفلت نورزید.

۵۱۴ ایّها اللائم :

ای ملامتگرِ عشق، بس کن از ملامتِ عاشق.

۵۳۳ یا لَیلَ الَصّبِ :

ای شبِ عاشق کجاست فردایش
آیا وعده گاهش رستاخیز است؟

۵۳۴ اِشْتّدی اَزْمَةُ :

ای سختیِ سخت! سخت‌تر شو، بگشای!
کاندر شبِ تو سحر گهی پیدا شد.

واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی

آرایش واج‌ها	phonemic arrangement
آرکائیسم ← باستان‌گرایی	archaism
آشنایی‌زدایی	defamiliarization
آفاقی	objective
آوا	phone
آوانگاری	transcription
ابهام ← غموض	ambiguity
اَرْجُل بیت (جمع رِجْل)	foot (feet)
از خود دزدی	selfplagiarism
استحکام	coherence
استعاره	metaphore
اعتیادی، کاربردِ ـــ (در زبان)	automatism
الهام	inspiration
انتقال (در موسیقی)	evolution
انسجام	harmony
الگوهای آوایی، الگوهای صوتی	sound patterns
امتداد (در صوت)	duration
انحراف	deviation
انفُسی	subjective

ایستا	static
ایصال ← رسانگی	communication
ایقاع	rhythm
ایماژ ← تصویر	image
اینهمانی	identity
باستانگرایی	archaism
بافت ← نیز، نسج، نظام	texture
بحر شعر	metre
بُرِش	segmentation
بسامد	frequency
بلاغت، علمِ ــ	rhetoric
بند	stanza
بوطیقا ← فن شعر	poetics
بیان پارادوکسی ← نیز، بیان نقیضی	oxymoron
پارادوکس و تصویر پارادوکسی، بیانِ نقیضی	paradox
پسوند	suffix
پیچیدگی، غموض، ابهام	ambiguity
پیرنگ شعری	poetic plot
تحلیل متن	textual analysis
تحلیل معنایی	semantic analysis
تخصیص	narrowing
تخییل، محاکات	mimesis
ترتیل ← ترنیم	hymn
ترجیع	refrain
ترنیم	hymn
تسریبی (انقباضی، سایشی)	fricative
تشخیص	personification
تصویر	imagery

تصویر پارادوکسی	oxymoron
تقابل	contrast
تقارن	symmetry
تقطیع (در عروض)	scansion
تکرار	repetition
توازن	paralelism
توازن صوتی	assonance
توسّع	widening
تنافر حروف	cacophony
تنافر کلمات	dissonance
جمال‌شناسی	aesthetics
جمال‌شناسانه، جمال‌شناختی	aesthetic
جمال‌شناسیک	aesthetic
جناس ناقص (نوعی از ــــ)	allitration
جنبهٔ دِلالی	semantic
چندآوایی	polyphony
چشم‌بندی بلاغی	schem, trope
حبسی (انسدادی)	plosive
حسّامیزی	synaesthesia
خطابه	Rhetorica
خوشنوایی	euphony
خیال ← تصویر، صور خیال	Image
دلالتِ موسیقاییِ کلمات	onomapoetic
دِلالی	semantic
دندانی	dental
دندانی ـ لثوی	dental-alveolar
رسالهٔ مفرده	monograph
رسایی	sonority
رسانگی ← نیز، ایصال	communication

resurrection of the words	رستاخیز کلمات ← قیامت کلمات
ordinary language	زبان روزمره ← زبان اوتوماتیک
poetic diction, poetic language	زبانِ شعر
linguistics	زبان‌شناسی
linguistic	زبان‌شناسیک ← زبان‌شناختی
speech chain	زنجیرهٔ گفتار
structure	ساخت
poetic structure	ساختِ شعری
sound structure	ساختِ صوتی
syntactic structure	ساختِ نحوی
structuralism	ساخت‌گرایی
poetic structure	ساختار شعری ← ساخت شعری
style	سبک
period style	سبک دوره‌ای
individual style	سبک شخصی
poetic style	سبک شعر
stylistics	سبک‌شناسی
semantics	سمانتیک ← دلالت، معنی‌شناسی
traditional	سنتی
minstrel	شاعر ـ خنیاگر
network	شبکه
proces	شُدایند
intensity	شدت (در صدا)
verse	شعر، نظم
free verse	شعر آزاد
blank verse	شعر سپید
lyrical poetry	شعر غنایی
prose Poem	شعر منثور
epithet	صفتِ هنری
Russian formalists	صورتگرایان روسی

صورت	from
صور خیال	poetic images
ضرورت شعری	poetic licence
طرحِ آوایی	sound pattern
عادت‌زدایی	diautomatization
عروض	prosody
علوم بلاغی	rhetoric
غموض، ابهام، پیچیدگی	ambiguity
غُنّه	nasal
فرهنگ قوافی	vocabulary of rhyme
فن شعر، بوطیقا	poetics
قاعدهٔ بیت (رکن عروضی ← نیز، ارجل بیت)	feet (foot)
قافیه	rhyme
قافیهٔ درونی	internal rhyme
کاربردِ قاموسیِ زبان	common speech
کلید (در موسیقی)	key
کلیشه ← نیز، مسبوک	cliché
لذتِ جمال‌شناسیک	aesthetic pleasure
مجاز، استعاره	metaphore
محاکات	mimesis, imitation
محتوی	content
مسبوک ← نیز، کلیشه	cliché
مُصوّت	vowel
معیار جمالی	aestheic value
موسیقاییّت	musicality
موسیقی شعر	music of poetry
موسیقی کیهانی	music of sphere
نثر شاعرانه	poetic prose
نثر نغمات	dispersion of the notes

نحو	syntax
نُرم ← هنجار	norm
نَرمکام	verlar
نَسج ← نظام، بافت	texture
نظریه‌پرداز	theoretician, theorist
نظم	versification
نظم، شعر	verse
نظم نغمات	arrangement of the notes
نظام	system
نظام ← نیز، بافت، نسج	texture
نظام ایقاعی	rhythmical system
نظام موسیقایی	rhythm structure
نقش ← وظیفه	function
نوع	genre
همخوان	consonant
هنجار ← نُرم	norm
واژگان	vocabulary
واکه، مصوت	vowel
وحدت	unity
وحدتِ آوایی	melodic unity
وزن آزاد	free rhythm
وزن هجایی ← وزن سیلابی	syllabic
یکپارچگی	integration

واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی

aesthetic	جمال‌شناسانه، جمال‌شناختی
aesthetic pleasure	لذتِ جمال‌شناسیک
aesthetics	علم‌الجمال، جمال‌شناسی
aestheic value	معیار جمالی
aktualisace	آشنایی‌زدایی
allitration	جناس ناقص (نوعی از ــ)
ambiguity	ابهام، پیچیدگی، غموض
archaism	باستان‌گرایی
arrangement of the notes	نظم نغمات
assonance	توازن صوتی
automatism	اعتیادی، کاربردِ ــ (در زبان)
blank verse	شعر سپید
cacophony	تنافر حروف
coherence	استحکام
common speech	کاربردِ قاموسیِ زبان
communication	رسانگی، ایصال
consonant	همخوان
content	محتوی
contrast	تقابل

dental	دندانی
dental-alveolar	دندانی ـ لثوی
deviation	انحراف
deautomatization	عادت‌زدایی
defamiliarization	آشنایی‌زدایی
dispersion of the notes	نثر نغمات
dissonance	تنافر کلمات
duration	امتداد (در صوت)
epithet	صفتِ هنری
euphony	خوشنوایی
evolution	انتقال (در موسیقی)
feet (foot)	قاعدهٔ بیت، رکن عروضی، ارجل بیت
function	نقش، وظیفه
foregrounding	آشنایی‌زدایی
from	صورت
formalism	صورت‌گرایی
free verse	شعر آزاد
frequency	بسامد
fricative	تسریبی
genre	نوع
harmony	انسجام
hymn	ترتیل، ترنیم
identity	اینهمانی
Image	خیال، تصویر ← صور خیال
imagery	تصویر
imitation	محاکات، تقلید
individual style	سبک شخصی
inspiration	الهام
internal rhyme	قافیهٔ درونی

integration	یکپارچگی
intensity	شدت (در صدا)
key	کلید (در موسیقی)
linguistic	زبان‌شناسیک ← زبان‌شناختی
linguistics	زبانشناسی
lyric	غنایی
lyrical poetry	شعر غنایی
melodic unity	وحدتِ آوایی
metaphore	مجاز، استعاره
metre	بحر (در عروض)
mimesis	محاکات، تقلید، تخییل
minstrel	شاعر، خنیاگر
monograph	رسالهٔ مفرده
musicality	موسیقاییّت
music of poetry	موسیقی شعر
music of sphere	موسیقی کیهانی
narrowing	تخصیص
nasal	غُنّه
network	شبکه
norm	هنجار، نُرم
objective	آفاقی، عینی
onomapoetic	دلالتِ موسیقاییِ کلمات
ordinary language	زبان روزمره، زبان اوتوماتیک
oxymoron	بیان نقیضی، بیان پارادوکسی، تصویر پارادوکسی
paralelism	توازن
period style	سبک دوره‌ای
personification	تشخیص
phone	آوا

phonemic arrangement	آرایش واج‌ها
plosive	حبسی (انسدادی)
poetic diction	واژگان شعری، زبان شعر
poetic image	تصویر یا صور خیال
poetic language	زبانِ شعر
poetic licence	ضرورت شعری
poetic plot	پیرنگ شعری
poetic prose	نثر شاعرانه
poetic structure	ساختِ شعری
poetic style	سبک شعر
poetics	فن شعر، بوطیقا
polyphony	چندآوایی
prose poem	شعر منثور
prosody	عروض
repetition	تکرار
resurrection of the words	رستاخیز کلمات، قیامت کلمات
rhetoric	علوم بلاغی، بلاغت
Rhctorica	خطابه (کتاب ارسطو)
rhyme	قافیه
rhythm	ایقاع
rhythmical system	نظام ایقاعی
rhythm structure	نظام موسیقایی
Russian formalists	صورتگرایان روسی
scansion	تقطیع (در عروض)
schem	چشم‌بندی بلاغی
segmentation	بُرِش
selfplagiarism	از خود دزدی
semantic	دِلالی
semantic analysis	تحلیل معنایی
semantics	علم دلالت، معنی‌شناسی

sonority	رسایی
sound patterns	الگوهای آوایی، الگوهای صوتی
sound structure	ساختِ صوتی
speech chain	زنجیرهٔ گفتار
stanza	بند
static	ایستا
structure	ساخت
structuralism	ساخت‌گرایی
style	سبک
stylistics	سبک‌شناسی
subjective	انفُسی
suffix	پسوند
symmetry	تقارن
syllabic	وزن هجایی، وزن سیلابی
synaesthesia	حسّامیزی
syntactic structure	ساختِ نحوی
syntax	نحو
system	نظام
textual analysis	تحلیل متن
texture	نَسج، نظام، بافت
theoretician	نظریه‌پرداز
theorist	نظریه‌پرداز
tradition	سنت
transcription	آوانگاری
trope	چشم‌بندیِ بلاغی
verlar	نرمکام
verse	نظم، شعر
versification	نظم، نظم کردن، منظوم کردن
vocabulary	واژگان

فرهنگ قوافی	vocabulary of rhyme
واکه، مصوت	vowel
وحدت	unity
توسّع	widening

فرهنگوارهٔ موضوعی

فهرست اعلام

مشخصات مراجع

الف. فارسی و عربی :

آربری، ج. آ. ، **میراث ایران**، تألیف جمعی از خاورشناسان، **تهران**، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶

آزاد بلگرامی، غلامعلی خان: **سُبحَةُ المرجان فی آثارِ هندوستان**، بمبئی، سنگی ۱۳۰۲ ه . ق.

ابتهاج، هوشنگ (ه . ا. سایه) ، **زمین**، تهران، نیل، ۱۳۳۵

ـــــــ **سیاه مشق**، تهران، امیرکبیر ۱۳۳۲

ابن ابی الاصبع، عبدالعظیم، **بدیع القرآن**، به تصحیح حفنی محمدشرف، قاهره ۱۹۵۷

ابن ابی الحدید، عزالدین ابوحامد، **الفلک الدائر علی المثل السائر**، ضمیمهٔ جلد چهارم المثل السائر، ابن اثیر، چاپ قاهره.

ابن اثیر، ضیاء الدین، **الاستدراک فی الرد علی رسالة ابن الدّهان**، به تصحیح حفنی محمدشرف قاهره ۱۹۵۸

ـــــــ **الجامع الکبیر فی صناعة الکلام من المنظوم و المنثور**، به تصحیح دکتر مصطفی جواد و جمیل سعید، عراق ۱۹۵۹

ـــــــ **المثل السائر**، به تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره.

ابن خرداذبه، عبیدالله بن احمد، **المسالک و الممالک**، به ضمیمهٔ کتاب الخراج از قدامة بن جعفر کاتب بغدادی بکوشش باربیه دومینار و خاورشناسی دیگر، بریل، لیدن ۱۸۸۶

ابن خلکان، شمس‌الدین احمد، **وفیات الاعیان**، بولاق مصر و چاپ دکتر احسان عباس، بیروت، دارصادر ۱۳۹۸/ ۱۹۷۸

ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن، **العمده**، به تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۵۵

ابن سلاّم جُمَحی، محمد، **طبقات الشعرا**، بریل، لیدن ۱۹۱۳

ابن سنان الخفاجی، عبدالله بن محمد، **سرّ الفصاحة**، تصحیح عبدالمتعال الصعیدی، مصر ۱۹۵۳

ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله، **الشفا**، ۳ــ جوامع علم الموسیقی، تحقیق زکریا یوسف، تصدیر و مراجعه احمد فؤاد الاهوانی و محمود احمد الحفنی، قاهره (افست قم کتابخانهٔ مرعشی ۱۴۰۵)

ـــــــ **مخارج الحروف**، یا اسباب حدوث الحروف تصحیح و ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران، بنیادِ فرهنگ ایران ۱۳۴۸

ـــــــ **منطق دانشنامه**، چاپ دکتر محمد معین و سیدمحمد مشکوة، تهران ۱۳۵۳

ـــــــ **النجات** چاپ مصر بکوشش محیی‌الدین الصبری الکُردی و چاپ دانش پژوه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۶۴

ابن شاکر الکتبی، محمد، **فوات الوفیات**، تحقیق احسان عباس، بیروت، دارصادر ۱۹۷۳

ابن طباطبا العلوی، **عیار الشعر**، تحقیق دکتور طه الحاجزی و دکتور محمد زغلول سلام، قاهره ۱۹۵۶

ابن عربشاه، شهاب‌الدین احمد، **عجایب المقدور فی اخبار تیمور**، مصر، المطبعة العثمانیة ۱۳۰۵ و **زندگی شگفت‌آور تیمور**، ترجمهٔ محمدعلی نجاتی تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹

ابن فارس، احمد، **معجم مقاییس اللغة**، تحقیق عبدالسلام محمدهارون، الطبعة الثانیة ۱۳۸۹

ابو البقاء ایوب بن موسی الکفوی، **کلیات ابوالبقاء**، طبع بولاق، ۱۲۸۱ هـ . ق.

اته، هرمان، **تاریخ ادبیات فارسی**، ترجمهٔ رضازادهٔ شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷

احمد، آغا احمدعلی، **تذکرهٔ هفت آسمان**، چاپ کلکته ۱۸۷۳ (افست تهران کتابخانهٔ اسدی ۱۹۶۵)

احمد بدوی، احمد، **من بلاغة القرآن**، مطبعة نهضة مصر

اخوان ثالث، مهدی (م. امید) **آخر شاهنامه**، تهران ۱۳۳۸
———. «**تحقیقی دربارهٔ بحر طویل**» مجلهٔ ماهنامهٔ فرهنگ تهران، اسفند ۱۳۴۰ شمارهٔ ۱ (صفحات ۳۳ــ ۴۲)
———. «**خسروانی و لاسکوی**» مجلهٔ یغما، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱۰
———. «**دربارهٔ زمین**» در جنگ هنر و ادب، شمارهٔ دوم، تهران ۱۳۳۵
— «**نوعی وزن در شعر امروز**» در مجلهٔ پیام نوین، تهران ۱۳۴۲
———. **برگزیدهٔ شعرهای ــ**، تهران، انتشارت بامداد، ۱۳۴۹
اخوان الصفا، **رسائل اخوان الصفا**، بیروت دارصادر، بدون تاریخ.
ادیب یعقوب کردی نیشابوری، **البلغه**، به اهتمام مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۵
ادیب صابر ترمذی، **دیوان ادیب صابر**، چاپ علی قویم، تهران ۱۳۳۴ وچاپ محمدعلی ناصح، تهران ۱۳۴۳
ارسطو، **فن الشعر**، ترجمه از متن یونانی به عربی، به قلم عبدالرحمن بدوی، قاهره ۱۹۵۳ و **هنر شاعری**، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، تهران نشر اندیشه، ۱۳۳۷ و **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۳۷
———. **الخطابه**، الترجمه العربیة القدیمة، حققه و علق علیه عبدالرحمن بدوی، مکتبة النهضة المصریة، قاهره، ۱۹۵۹
اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد، **گرشاسپنامه**، به تصحیح حبیب یغمائی، تهران بروخیم ۱۳۱۷
———. **لغت فرس**، بکوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، طهوری ۱۳۳۶
اسماعیل، عزّالدین **الاسس الجمالیة فی النقد العربی**، دار الفکر العربی، قاهره ۱۹۵۵
اصفهانی، ابوالفرج، **الاغانی**، بیروت ۱۹۵۷
افشار، ایرج، «**بیان الصناعات**» مجلهٔ فرهنگ ایران زمین جلد پنجم شمارهٔ ۴
اقبال آشتیانی، عباس، «**شعر قدیم ایران**» در شعر و موسیقی در ایران، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۶۳
افلاکی، شمس‌الدین احمد، **مناقب العارفین**، به تصحیح تحسین یازیجی، آنقره، انتشارات انجمن تاریخ ترک ۶۱ــ ۱۹۵۹
الیوت، تی. اس، «**وظیفهٔ اجتماعی شعر**» ترجمهٔ منوچهر امیری، در مجلهٔ سخن سال دهم، شمارهٔ سوم، خرداد ۱۳۳۸

امین، احمد، **النقد الادبی**، الطبعة الثالثة، مکتبة النهضة المصریه

انسی، لقمان، **شهنامهٔ سلجوق**، چاپ مسعود کمان، قونیه ۱۹٤۲

انصاری، حسین محمد شاه شهاب، **کنز الفوائد**، چاپ مدرس ۱۹۵٦

انیس، ابراهیم، **موسیقی الشعر**، الطبعة الرابعة، مکتبة الانجلو المصریة، ۱۹۷۳

ـــــــ. **دلالة الالفاظ**، قاهره ۱۹۵۸

باخَرْزی، ابوالحسن علی، **دُمْیَةُ القصر و عُصْرَة اهل العصر**، تحقیق محمد التونجی، تاریخ مقدمه ۱۳۹۱/ ۱۹۷۱ وچاپ بغداد تحقیق سامی مکی العانی ۱۳۹۱/ ۱۹۷۱

باستانی پاریزی، محمدابراهیم، «**سیدبن درختی**» در مجلهٔ گوهر، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ سال اول.

باقلانی، محمدبن الطیب، **اعجاز القرآن**، تصحیح السید احمد الصقر، دارالمعارف، مصر.

بدوی، عبدالرحمن، **شطحات الصوفیه**، الجزء الاول، قاهره ۱۹٤۹

ـــــــ. «**حازم القرطاجنی و نظریات ارسطو**» در کتاب الی طه حسین فی عید میلاده السبعین، دارالمعارف، قاهره.

بدوی طبانه، **قدامة بن جعفر و النقد الادبی**، مصر ۱۹٦٦

برکشلی، مهدی، **اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی**، تهران، فرهنگستان هنر و ادب، ۱۳۵۷

برون، ادوارد، **تاریخ ادبی ایران**، از قدیمترین روزگار تا زمان فردوسی، ترجمهٔ علی پاشا صالح، تهران ۱۳٦۲

بسطامی، عبدالرحمن بن محمد، **مناهج التوسل فی مباهج الترسل**، مطبعة الجوائب، قسطنطنیه، ۱۲۹۹ هـ.ق.

بقلی شیرازی، روزبهان، **شرح شطحیات**، به تصحیح هنری کربین، تهران، انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳٤٤/ ۱۹٦٦

بلاشر، د. ر، **تاریخ الادب العربی**، ترجمة الدکتور ابراهیم الکیلانی، دارالفکر، دمشق ۱۹۸٤

بهائی عاملی، بهاء الدین محمد، **کلیات شیخ بهائی**، بکوشش مهدی توحیدی‌پور، تهران ۱۳۳٦، وچاپ غلامحسین جواهری، کتابفروشی محمودی، تهران.

بهادُر، محمد صدیق خان، **غُصْنُ البان المورق بمحسنات البیان**، مطبعة الجوائب، ۱۲۹٦

بهار، محمدتقی (ملک الشعراء) «**اشعار منثوره**» در نو بهار، سال سیزدهم، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ٤، صفحات ٥٠ـ ٤٩ بتاریخ میزان ١٣٠١ هـ . ش.

ـــــ **دیوان بهار**، انتشارات امیرکبیر، تهران، ١٣٣٥

ـــــ **سبک شناسی**، یا تاریخ تطورِ نثر فارسی، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر، ١٣٣٧

ـــــ **تاریخ تطورشعرفارسی**، به کوشش تقی بنیش، مشهد.

ـــــ **شعردرایران**، گردآوردهٔ عبدالحمید شعاعی، تهران، گوتمبرگ

ـــــ «**مقدمهٔ هفتصدترانه**» گردآوری کوهی کرمانی، تهران ١٣١٧.

بیرونی، ابوریحان **تحقیق ماللهند**، دائرة المعارف العثمانیه، حیدرآباد دکن، هند ١٣٧٧/ ١٩٥٨

بیضاوی، عبدالرحمن بن عمر، **انوار التنزیل و اسرار التأویل**، مصر، الطبعة الثانیه ١٣٨٨/ ١٩٦٨

بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین، **تاریخ بیهقی**، تصحیح علی اکبر فیاض، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد ١٣٥٦

بیهقی، علی بن زید، **تتمهٔ صوان الحکمة**، [به تصحیح محمد شفیع] لاهور، ١٣٥١ هـ . ق.

پادشاه، محمد، **آنندراج**، چاپ محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابفروشی خیام.

پرونسال، لوی، **محاضرات لوی پروونسال**، ترجمهٔ محمد عبدالهادی شعیره، قاهره ١٩٥١

پورداود، ابراهیم، **گاتاها**، به گزارشِ ابراهیم پورداود، بمبئ ١٩٥٢

ـــــ**ادبیات مزدیسنی) ـ یشتها**، چاپ بمبئ، جلد اول.

تبریزی، میرزاصادق غروی، **المقالات الغرویة**، تبریز، چاپ سنگی ١٣١٧ هـ . ق.

تسبیحی، محمدحسین، «**تضمین غزل حافظ در بحر طویل**» در مجلهٔ وحید، شمارهٔ ١١، سال ١٣٥٣.

تفتازانی، سعدالدین، **شرح العقاید النسفیه**، اسلامبول ١٣٢٦ هـ . ق.

ـــــ **المُطَوَّل**، چاپ سُربیِ استانبول ١٣٠٤ هـ . ق.

تقی زاده، سیدحسن، **فردوسی و شاهنامهٔ او**، باهتمام حبیب یغمائی، تهران انجمن آثار ملی ١٣٤٩

تلمسانی، شهاب الدین احمد، **ازهار الریاض فی اخبار عیاض**، قاهره ١٩٣٩.

تنکابنی، میرزامحمد، **قصص العلماء**، چاپ کتابفروشی علمیه، بدون تاریخ.

توللی، فریدون، **رها**، تهران امیرکبیر ١٣٣٢

تهانوی، مولوی احمدعلی، **کشاف اصطلاحات الفنون**، کلکته، ۱۸٦٢.
تیمور، محمود، **القصص فی الادب العربی**، جامعة فؤاد الاول، معهد الدراسات العربیة، ۱۹۵۸
ثعالبی، ابومنصور، **ثمار القلوب فی المضاف و المنسوب**، مصر ۱۹٦۵
ـــــــ **تتمة الیتیمة**، عنی بنشره عباس اقبال، طهران، مطبعة فردین ۱۳۵۳ ﻫ . ق.
جاجرمی، محمدبن بدر، **مونس الاحرار فی دقایق الاشعار**، باهتمام میرصالح طببی ۵۰ــ ۱۳۳۷
جامی، عبدالرحمن، **بهارستان**، چاپ کتابخانهٔ مرکزی، تهران ۱۳۱۱
جرجانی، عبدالقاهر، **اسرار البلاغة**، تحقیق ﻫ . ریتر استانبول ۱۹۵٤
ـــــــ **دلایل الاعجاز**، چاپ سیدرشید رضا، قاهره.
الجندی، علی، **فن الجناس**، قاهره.
حاج خلیفه، مصطفی بن عبدالله، **کشف الظنون**، عنی بتصحیحه محمد شرف الدین یالتقا و المعلم رفعت بیگلله الکلیسی، استانبول ۱۳٦۰/ ۱۹٤۱
حریری، ابوالقاسم، **مقامات الحریری**، چاپ سنگی بخط محمدرحیم تبریزی، ۱۲۸۲ ﻫ . ق.
حزین لاهیجی، علی، **دیوان حزین لاهیجی**، بمقدمهٔ ممتاز حسن، لاهور، ۱۹۷۱
حسین، طه (و دیگران) **التوجیه الادبی**، قاهره ۱۹۵٤
حُصری قیروانی، ابراهیم بن علی، **زهر الآداب**، با حواشی زکی مبارک و تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید.
خاقانی، افضل الدین، **دیوان خاقانی**، به تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران کتابفروشی زوار، تاریخ مقدمه ۱۳۳۸
ـــــــ. **منشآت خاقانی**، باهتمام محمد روشن، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳٤۹.
الخالدی، روحی بک، **تاریخ علم الادب عند الافرنج**، دارالهلال، قاهره ۱۹۱۲
خانلری، پرویز ناتل، «**شاعری**» در مجلهٔ سخن، سال پنجم، شمارهٔ اول ۱۳۳۳
ـــــــ. «**نغمهٔ حروف**» در مجلهٔ سخن، سال پنجم، شمارهٔ هشتم، ۱۳۳۳
ـــــــ. **وزن شعر**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۳۷
خسرو دهلوی، **گزیدهٔ آثار امیرخسرو بلخی (معروف به دهلوی)**، بانتخاب محمد آصف فکرت، جلد اول، کابل، ۱۳۵۳
خطیب تبریزی، **شرح دیوان الحماسة**، [چاپ مصر] ۱۳۳۱ و افست بیروت دارالقلم،

بدون تاریخ.

خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن، **تلخیص المفتاح**، (چاپ قاهره) افست قم، منشورات الرضی، ۱۳۶۳

خفاجی، محمد عبدالمنعم، **ابن المعتز و تراثه فی النقد و البیان**، قاهره ۱۹۵۸

خلف تبریزی، **برهان قاطع**، به تصحیح محمد معین تهران، زوار.

خلیل الله و یردی، میخائیل، **فلسفة الموسیقی الشرقیة فی اسرار الفن العربی**، دمشق [۱۹۴۹]

خوارزمی، محمدبن احمد، **مفاتیح العلوم**، طبع فان فلوتن [افست تهران، بدون تاریخ و ناشر]

الخولی، امین، «**البلاغة و علم النفس**» در مجلة کلیة الاداب بالجامعة المصریة، جلد چهارم، شمارهٔ دوم ۱۹۳۶

خیامپور، عبدالرسول، **فرهنگ سخنوران**، تبریز ۱۳۴۰.

داود، یوسف، **اللمعة الشهیّة فی النحو اللغة السریانیة علی کلا مذهبی الغربیین و الشرقیین**، موصل ۱۸۹۱.

دُجَیْلی، عبدالکریم، **البند فی الادب العربی**، عراق، ۱۳۷۸/ ۱۹۵۹

دراپیر، جان. و. «**سرود زردشتی و ترتیل صدرِ مسیحیت**» ترجمهٔ هوشنگ اعلم، در مجلهٔ موسیقی، شمارهٔ ۹۲ـ ۹۳ تهران ۱۳۴۳

دمیری، محمدبن موسی، **حیات الحیوان الکبری**، مصر، شرکة مکتبة و مطبعة مصطفی البابی الحلبی و اولاده بمصر.

دولت آبادی، یحیی، **اردیبهشت**، مطبعهٔ مجلس تهران ۱۳۰۴

دهخدا، علی اکبر (و همکاران)، **لغت نامه**، تهران، سازمان لغت نامهٔ دهخدا، ۵۲-۱۳۲۵

رادویانی، محمدبن عمر، **ترجمان البلاغة**، فاکسیمیلهٔ نسخهٔ مورخه ۵۰۷ هجری، تحقیق احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹

رازی، فخرالدین، **التفسیر الکبیر**، موسسة المطبوعات الاسلامیة، ۱۳ شارع الصنادقیّة بمیدان الجامع الازهر، مصر، بدون تاریخ.

رازی، شمس الدین محمدبن قیس، **المعجم فی معاییر اشعارالعجم**، به تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابلهٔ مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸

رافعی قزوینی، ابوالقاسم عبدالکریم بن محمد، **التدوین فی ذکر اهل العلم بقزوین**، نسخهٔ کتابخانهٔ اسکندریه بشمارهٔ ۱۰۰۷ مکتوب به تاریخ ۶۶۶ فیلم شمارهٔ ۱۹۱۴ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

رافعی، مصطفی صادق، **تاریخ آداب العرب**، اخرجه محمدسعید العریان، الطبعة الثانیة، قاهره ۱۹۵۴/ ۱۳۷۳

رامپوری، محمد غیاث‌الدین، **غیاث اللغات**، چاپ دبیرسیاقی تهران، خیام.

رامی، شرف‌الدین، **حدایق الحقایق**، بکوشش سیدمحمد کاظم امام، تهران، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۴۱

الربیعی، محمود، **نصوص من النقدِ العربی**، دارالمعارف بمصر ۱۹۷۶

رجائی بخارائی، احمدعلی، [با مقدمه و تعلیقاتِ] **پُلی میان شعر هجائی و عروضی فارسی**، [ترجمه‌ای آهنگین از دو جزء قرآن مجید] تهران، بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۴۹

الرکابی، جودة، **فی الادب الاندلسی**، دمشق ۱۹۵۵

رودکی، ابوعبدالله، **دیوان رودکی**، چاپ مسکو ۱۹۶۰

ریلکه، راینر ماریا، **چند نامه به شاعری جوان**، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران، طهوری ۱۳۳۴

زرین‌کوب، عبدالحسین، «**سرود اهل بخارا**» در مجلهٔ یغما، سال یازدهم، شمارهٔ هفت.

ـــــــ **سرّنی**، تهران، انتشارات محمدعلی علمی، ۱۳۶۴

زغلول سلام، محمد، **اثر القرآن فی تطور النقد الادبی**، دارالمعارف، مصر ۱۹۶۱

زمخشری، محمود بن عمر، **الکشاف عن حقایق غوامض التنزیل**، مصر ۱۹۴۷/ ۱۳۶۶

الزّیات، احمد حسن، **تاریخ الادب العربی**، مکتبة نهضة مصر، قاهره.

ـــــــ. **فی اصول الادب**، مطبعة الرسالة، ۱۹۵۲

زیدان، جرجی: **تاریخ آداب اللغة العربیة**، دارالهلال، قاهره، ۱۹۵۷

سام میرزا صفوی، **تحفهٔ سامی**، چاپ وحید دستگردی، تهران ضمیمهٔ مجلهٔ ارمغان.

سباعی بیومی، **تاریخ الادب العربی**، قاهره ۱۹۴۸

سپهر کاشانی، محمدتقی، **براهین العجم**، تهران ۱۲۷۲ هـ. ق. چاپ سنگی.

سپهری، سهراب، **هشت کتاب**، تهران، طهوری، ۱۳۵۶

سپهری، برزو، **آراء فلاسفه در باب عادت**، (ترجمه و نگارش) تهران، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۲۵

سراج، نادره جمیل، **شعراء الرابطة القلمیة**، قاهره، دارالمعارف ۱۹۵۷

سرّاج طوسی، ابونصر، **اللمع فی التصوف**، تحقیق رنولد الّن نیکلسون، بریل، لیدن، ۱۹۱۴

سعدی، **کلیات سعدی،** چاپ امیرکبیر از روی چاپ فروغی به کوشش بهاء الدین خرمشاهی، تهران ١٣٥٦

سکاکی، ابو یعقوب، **مفتاح العلوم،** مصر ١٩٣٧

سلطان ولد، **دیوان سلطان ولد،** با مقدمهٔ سعید نفیسی، کتابفروشی رودکی، تهران ١٣٣٨

سلمان ساوجی، **دیوان سلمان ساوجی،** نسخهٔ مورخ ٨٤٤ متعلق به کتابخانهٔ نور عثمانیه، به شمارهٔ ٤١٩٠ فیلم ١٧٨ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

سلمی، ابوعبدالرحمن، **کتاب آداب الصحبة و حسن العشرة،** حققه و علق علیه م.ی. قسطر، بیت المقدس ١٩٥٤

سلیمان، موسی، **ادب القصص عندالعرب،** بیروت ١٩٦٠

سمرقندی، عبدالرزاق، **مطلع السعدین،** نسخهٔ خطی مورّخ ٩٨٨ محفوظ در مونیخ و نسخهٔ مورخ ١٠٠٠ هجری همان کتابخانه فیلم های شمارهٔ ٥١٣٢ و ٥١٢٤ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

سمعانی، شهاب الدین ابوالقاسم عبدالله بن المظفر، **روح الارواح،** به تصحیح نجیب مایل هروی، در دست انتشار.

سنائی، ابوالمجد مجدود، **دیوان سنائی،** به تصحیح مظاهر مصفا، تهران امیرکبیر ١٣٣٦

سهلجی ← بدوی، عبدالرحمن، **شطحات الصوفیه،**

سهمی، حمزة بن یوسف، **تاریخ جرجان او کتاب معرفة علماء جرجان،** حیدرآباد دکن ١٣٦٩/ ١٩٥٠

سیاسی، علی اکبر، **روانشناسی،** تهران، چاپ چهارم ١٣٣٧

سیالکوتی، عبدالحکیم، **حاشیة السیالکوتی علی المطوّل،** مطبعة الشرکة الصحافیة العثمانیه ١٣١١ قمری (افست قم، منشورات الرضی)

السید، عزّالدین علی، **التکریر بین المُثیر و التأثیر،** بیروت عالم الکتب، الطبعة الثانیة ١٤٠٧/ ١٩٨٦

سید حسینی، رضا، **مکتب های ادبی،** چاپ دوم انتشارات نیل، ١٣٣٧

سینا، مرتضی قلی خان کرونی **دیوان سینا اصفهانی،** ١٣٢٧

سیوطی، جلال الدین، **المزهر،** دار احیاء الکتب العربیة

ــــــ **الکنز المدفون،** چاپ چهارم، مصر ١٩٥٦

شاله، فلیسین، **شناخت زیبائی،** ترجمهٔ علی اکبر بامداد، تهران، چاپخانهٔ تابش، ١٩٥٠/ ١٣٢٨

شاملو، احمد (ا. بامداد) **آهنگ‌های فراموش شده**، تهران ۱۳۲۶

ـــــــ. **ابراهیم در آتش**، تهران، زمان، ۱۳۵۰

ـــــــ. **باغ آینه**، تهران، ۱۳۳۹

ـــــــ «**حاشیه‌ای بر شعر معاصر**» در مجلهٔ اندیشه و هنر (ویژهٔ ا. بامداد) تهران ۱۳۴۳

ـــــــ. **هوای تازه**، تهران، انتشارات نیل ۱۳۳۶

الشایب، احمد، **ابحاث و مقالات**، مکتبة النهضة المصریة، قاهره.

ـــــــ. **اصول النقد الادبی**، الطبعة الثالثة، مکتبة النهضة المصریة، قاهره.

شریف، عبدالقاهر بن اسحاق، **عروض همایون**، چاپ ادیب هروی، تهران ۱۳۳۷

شفق، صادق رضازاده، **تاریخ ادبیات ایران**، چاپ سوم، تهران ۱۳۱۶

شفیعی کدکنی، محمدرضا، **حزین لاهیجی**، مشهد انتشارات توس ۱۳۴۳

ـــــــ «**کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی، یکی از خسروانیهای باربد**» در مجلهٔ آرش، شمارهٔ شمارهٔ ششم، دورهٔ اول ۱۳۴۲

ـــــــ. **صورخیال در شعر فارسی**، تهران، آگاه، ۱۳۵۹

ـــــــ. **شاعر آینه‌ها**، تهران، آگاه، ۱۳۶۶

ـــــــ «**مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت**» در مجلهٔ خرد و کوشش، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه پهلوی شیراز، دورهٔ پنجم، دفتر دوم، پاییز ۱۳۵۳

شمسا، زیاد «**مقاله**» در مجلة الاحد، چاپ بیروت سال چهاردهم شمارهٔ ۲۲، آزار۱۹۶٤

شهمردان بن ابی الخیر، **نزهت نامهٔ علائی**، به کوشش فرهنگ جهانپور، موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۲

شیخو، الاب لویس، **علم الادب**، بیروت ۱۸۹۹

ـــــــ. **المجانی الحدیثة**، بادارة فؤاد افرام البستانی، بیروت ۱۹۶۰

شیدیان، جعفر، **مجموعهٔ اشعار شعرای معروف معاصر**، مطبوعاتی جاوید، تهران ۱۳۳۲

شیرازی مدنی، سید علیخان، **انوار الربیع**، چاپ سنگی، بخط محمدتقی بن محمدحسن جُرفادقانی، ۱۳۰٤ هـ. ق.

شیزری، ابوالغنائم بن محمود، **جمهرة الاسلام ذات النظم و النثر**، چاپ عکسی فؤاد سزگین، معهد العلوم العربیة و الاسلامیة فی اطار جامعة فرانکفورت ۱٤۰۷/ ۱۹۸٦

صائب تبریزی، محمدعلی، **کلیات صائب**، با مقدمهٔ امیری فیروزکوهی، تهران ۱۳۳۳

صاحب بن عبّاد، **الاقناع فی العروض و تخریج القوافی**، تحقیق الشیخ محمدحسن آل

یاسین، بغداد ۱۹۶۰
الصالح، صبحی، **دراسات فی فقه اللغة**، الطبعة التاسعة، دارالعلم للملایین
صفا، ذبیح الله، **تاریخ ادبیات در ایران**، چاپ دوم، تهران ۱۳۳۵
ـــــــ **گنج سخن**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
ضیف، شوقی، **الفن و مذاهبه فی الشعر العربی**، الطبعة الثالثة، بیروت ۱۹۵۶
الطرابلسی، امجد، **النقد و اللغة فی رسالة الغفران**، مطبعة جامعة سوریه ۱۹۵۱
طوسی، محمدعلی فردوسی ثانی، **نادرنامه**، به کوشش احمد سهیلی خوانساری انتشارات انجمن آثار ملّی، تهران ۱۳۳۹
طوسی، نصیرالدین (خواجه) **اساس الاقتباس**، به تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶
ـــــــ **معیارالاشعار**، چاپ سنگی تهران وچاپ عکسی به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان، انتشارات سهروردی ۱۳۶۳
عازار، نسیب، **نقد الشعر**، بیروت ۱۹۳۹
عباس، احسان، **فن الشعر**، دارالثقافه، بیروت، الطبعة الخامسة ۱۹۷۵
عبدالعظیم، علی، **ابن زیدون عصره و حیاته و ادبه**، مطبعة الرسالة، قاهره، ۱۹۵۵
عجلونی، اسماعیل بن محمد، **کشف الخفا و مزیل الالباس**، قاهره ۱۳۵۱
عزّام، عبدالوهاب، «**اوزان الشعر و قوافیه**» در مجلهٔ کلیة الآداب، شمارهٔ ۴۵
عسکری، ابوهلال، **الصناعتین**، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره ۱۹۵۲
عطار، فریدالدین، **تذکرة الاولیاء**، تصحیح رنولد آلن نیکلسون، لیدن، بریل ۷ــ ۱۹۰۵
ـــــــ **مختارنامه**، به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات توس ۱۳۵۸
ـــــــ **مصیبت‌نامه**، باهتمام نورانی وصال، تهران، زوار ۱۳۵۶
عوفی، محمد، **لباب الالباب**، بکوشش سعید نفیسی، تهران اسفند ۱۳۳۵
عین القضات همدانی، **نامه‌ها**، به اهتمام عفیف عُسَیران و علی‌نقی منزوی، بیروت، انتشارت بنیاد فرهنگ ایران ۷۲ــ ۱۹۶۹
عینی، صدرالدین، **یادداشت‌ها**، بکوشش سعیدی سیرجانی، تهران، آگاه ۱۳۶۲
ـــــــ **نمونهٔ ادبیات تاجیک**، چاپ مسکو ۱۹۲۵
غزالی، احمد، **سوانح العُشّاق** به کوشش ایرج افشار، چاپ شده در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران شمارهٔ سوم تا ششم سال چهاردهم، بهمن

۱۳٤۵ تا مرداد ۱۳۵۶ [افستِ کتابفروشی منوچهری بدون تاریخ، بعنوان دو رسالهٔ عرفانی در عشق]
غزنوی، سیدحسن، **دیوان سید حسن غزنوی**، به تصحیح مدرس رضوی، **تهران**، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۲۷
غنیمی هلال، محمد، **النقد الادبی الحدیث**، دارالثقافه، بیروت ۱۹۷۳
غنی، قاسم، **تاریخ عصر حافظ**، تهران، انتشارات زوار.
فارابی، ابونصر، **کتاب الحروف**، حققه و قدم له و علّق علیه، محسن مهدی، دارالمشرق، بیروت ۱۹۷۰
ــــــــ. **جوامع الشعر**، ضمیمهٔ تلخیص کتاب ارسطو طالیس فی الشعر، تألیف ابی نصر الفارابی تحقیق الدکتور محمد سلیم سالم ۱۹۷۱/ ۱۳۹۱ قاهره و **کتاب الشعر**، ابی نصر الفارابی، تحقیق الدکتور محسن مهدی چاپ شده در مجلهٔ «الشعر» چاپ بیروت ۱۹۵۹ شمارهٔ ۱۲ صفحهٔ ۹۱ به بعد.
ــــــــ. **قول الفارابی فی التناسب و التألیف**، چاپ دانش پژوه، در یادگارنامهٔ یغمائی، زیرنظر غلامحسین یوسفی و دیگران، **تهران**، انتشارات فرهنگ ایران زمین ۱۳۵۶
ــــــــ. **الموسیقی الکبیر**، تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعة و تصدیر دکتور محمود احمد الحفنی، دارالکاتب العربی، **القاهره**، بدون تاریخ.
فارمر، جورج، **تاریخ موسیقی خاور زمین**، ترجمهٔ بهزاد باشی، **تهران**، آگاه ۱۳۶۶
فخری اصفهانی، شمس، **معیار جمالی**، بخش چهارم، بکوشش صادق کیا، تهران، دانشگاه تهران ۱۳۳۷
فرخ، محمود، **سفینهٔ فرخ**، مشهد، زوار ــ ۱۳٤۲
فرخ‌زاد، فروغ. **تولدی دیگر**، تهران، مروارید، ۱۳٤۲
فرخی سیستانی، **دیوان فرخی سیستانی**، بکوشش محمد دبیرسیاقی تهران، اقبال و شرکاء ۱۳۳۵
فردوسی، حکیم ابوالقاسم، **شاهنامه**، چاپ کتابخانهٔ بروخیم تهران ۱۳۱۳ وچاپ محمد دبیرسیاقی، تهران ۱۳۳۵ وچاپ مسکو، ۷۱ــ ۱۹۶۳
فغانی شیرازی. **دیوان بابا فغانی شیرازی**، بکوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتابخانهٔ علمیهٔ اسلامیه ۱۳۱۶
فکری، شمس‌الدین، **حدایق البلاغة**، چاپ کلکته، ۱۸۱٤

قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تصحیح محمد عیسی منون، مطبعهٔ ملحیه، ۱۹۳٤

ـــــــ **نقد النثر**، به تصحیح عبدالحمید العبادی و طه حسین، قاهره ۱۹۳۷ [مؤلف اصلی این کتاب اسحاق بن ابراهیم بن وهب است و نام اصلی آن البُرهان فی وجوه البیان است بغداد ۱۹٦۷]

قزوینی، زکریا، **عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات**، در ذیل حیات الحیوان دمیری، چاپ مصر، مصطفی البابی الحلبی و اولاده.

قزوینی، محمد، **بیست مقاله**، تهران ابن سینا، ۱۳۳۲

ـــــــ **حواشی چهار مقالهٔ عروضی**، چاپ لیدن، ۱۹۰۹/ ۱۳۲۷

ـــــــ **یادداشت‌های قزوینی**، بکوشش ایرج افشار، تهران، انتشارت دانشگاه تهران ۱۳۳۷ ــ ٤۷

قطب، سید، **النقد الادبی اصوله و مناهجه**، دارالفکر العربی، ۱۹٦۰

قلقشندی، ابوالعباس احمد، **صبح الاعشیٰ فی کتابة الانشیٰ**، قاهره ۱۹۱۳

قنواتی، جورج شحاته، **مؤلفات ابن سینا**، قاهره، ۱۹۵۰

الکاتب، علی بن خلف، **موادّ البیان**، منشورات معهد العلوم العربیة و الاسلامیه. یصدرها فؤاد سزگین، جامعة فرانکفورت، آلمان ۱٤۰۷/ ۱۹۸٦

کاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن علی، **زبدة التواریخ**، بخش فاطمیان و نزاریان، بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦٦

کاشفی، کمال‌الدین حسین واعظ، **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، با مقدمهٔ رحیم مسلمان قلف مسکو ۱۹۷۷

کریستن سن، آرتور، **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، چاپ دوم.

الکریم، مصطفی عوض، **فن التوشیح**، بیروت ۱۹۵۹

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، **کلیات کمال اسماعیل**، چاپ بمبئ، سنگی، ۱۳۰۷ قمری.

الکِندی، یعقوب بن اسحاق، **رسالة الکندی فی خُبْر صناعة التألیف**، مقدمه و تفسیر و تحقیق از یوسف شوقی، مصر، مطبوعات دارالکتب ۱۹٦۹

کوهی کرمانی، حسین ← بهار، **مقدمهٔ هفتصد ترانه**.

کیا، تندر، «**عواملی که بر تحول محتوی شعر معاصر اثر گذاشت**» ضمیمهٔ مجلهٔ اندیشه و هنر، تهران ۱۳٤۱

گاستالا، پیر، **زیباشناسی تحلیلی**، ترجمهٔ علینقی وزیری، دانشگاه تهران ۱۳۳٦

گلستان، ابراهیم، **جوی و دیوار و تشنه**، تهران، انتشارات روزن ۱۳۴۸

لاهوتی کرمانشاهی، ابوالقاسم، **دیوان ابوالقاسم لاهوتی**، به کوشش احمد بشیری، تهران امیرکبیر ۱۳۵۸

محمد بن منوّر، **اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید**، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶

محمود، زکی نجیب، **قشور و لباب**، قاهره ۱۹۵۷

مختاری غزنوی، عثمان، **دیوان عثمان مختاری**، به تصحیح جلال‌الدین همائی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۱

مراغی، عبدالقادربن غیبی، **مقاصد الالحان**، به اهتمام تقی بینش، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶

مرعشی، ظهیرالدین، **تاریخ طبرستان ورویان و مازندران**، به‌اعتنا و اهتمام برنهارد دارن، بطرز بورغ، ۱۲۶۶/ ۱۸۵۰

مسعود سعد سلمان، **دیوان مسعود سعد**، بکوشش رشید یاسمی تهران، پیروز ۱۳۳۹

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، **التنبیه و الاشراف**، به تصحیح عبدالله اسماعیل الصاوی، قاهره ۱۹۳۸ مروج الذهب، مطبعهٔ بهیه، مصر.

مصفا، مظاهر، **پاسداران سخن**، تهران، زوار ۱۳۳۵

معزّی، محمدبن عبدالملک **دیوان امیرمعزّی**، به تصحیح عباس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه ۱۳۱۸

المقدسی، مطهربن طاهر، **کتاب البدءُ و التاریخ**، نشره کلمان هوار، طبع فی مدینة شالون، بمطبع برطرند ۱۹۱۹ــ ۱۸۹۹

الملائکه، نازک، **قضایا الشعر المعاصر**، منشورات مکتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ۱۹۶۷

الملطاوی، حسن کامل، **الصوفیة فی الهامهم**، مصر ۱۹۷۲

مندور، محمد، **النقد المنهجی عند العرب**، قاهره، دار نهضة مصر للطبع و النشر.

موروا، آندره «**من از شعر آزاد سر در نمی‌آورم.**» ترجمهٔ زهرا خانلری در مجلهٔ سخن، سال نهم، شمارهٔ چهارم.

مولوی، جلال‌الدین محمد، **دیوان کبیر**، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران ۴۴ــ۱۳۳۶

مهدی، محسن، «**مقتطفات من کتاب «احصاء‌الایقاع للفارابی**» در مجموعهٔ الفارابی و الحضارة الانسانیة، مجموعهٔ سخنرانیهای کنگرهٔ بزرگداشت فارابی در بغداد،

۱۹۷۵
مهدوی، یحیی، **فهرست مصنفات ابن سینا**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۳
میدانی، ابوالفضل، **السامی فی الاسامی**، نسخهٔ عکسی، چاپ بنیاد فرهنگ ایران ۱۳٤۵
میرزا خان بن فخرالدین محمد، **تحفة الهند**، تصحیح و تحشیهٔ نورالحسن انصاری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، جلد اول ۱۳۵٤
نابلسی، عبدالغنی، **دیوان عبدالغنی النابلسی**، قاهره.
ناصرخسرو، **دیوان ناصرخسرو**، به تصحیح سید نصرالله تقوی و مجتبی مینوی تهران، ۷ـ۱۳۰٤
نایف ذیّاب، ادیب، «**نظرية الفارابی فی الموسیقی: قرائة جمالیه**» در کتاب الفارابی و الحضارة الانسانیة، بغداد ۱۹۷۵ صفحات ٤۵ ـ۲۳۶
نجفقلی میرزا (آقا سردار) **دُرّةُنجفی** بمبئ ۱۹۱۵
نجفی، ابوالحسن، «**دربارهٔ طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی**» در مجلهٔ آشنایی با دانش، دانشگاه آزاد ایران، شمارهٔ ۷ فروردین ۱۳۵۹ صفحات ۶۲۶ ـ ۵۹۱
نجیب کاشانی، **دیوان نجیب کاشانی**، ناشر حبیب‌الله خبّاز کاشانی، عکس نسخهٔ خطی، بدون تاریخ.
نسفی، ابوحفص نجم الدین عمر، **تفسیر نسفی**، به تصحیح عزیزالله جوینی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۳
نشّار، علی سامی، **مناهج البحث عند مفکری الاسلام**، قاهره.
نظامی عروضی، **چهار مقاله**، با تصحیح و تعلیقات محمد معین، چاپ سوم زوار.
نظامی گنجوی، **خمسهٔ نظامی**، از روی چاپ وحید دستگردی، امیرکبیر، تهران ۱۳۳۵
نُوَیری، شهاب‌الدین احمد، **نهایة الأرب**، قاهره ۱۹۲۹.
نیچه، فردریک: **منتخبی از ارادهٔ معطوف به قدرت**، آزمایشی در دگرگونی همه ارزشها، ترجمه از آلمانی بقلم محمدباقر هوشیار، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۵
واله اصفهانی، محمدکاظم، **گلچینی از دیوان آقا محمدکاظم واله اصفهانی**، گردآورنده دکتر عبدالغفار انصاری، پتنه، هند ۱۹۷۶
الوشّاء، محمد بن احمد، **الموشی**، بیروت، دارصادر ۱۹۶۵
وطواط، رشیدالدین، **حدائق السحر**، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، ضمیمهٔ دیوان رشید وطواط، بکوشش سعید نفیسی، تهران بارانی، ۱۳۳۹

وهبه، مجدی، **معجم مصطلحات الادب**، مکتبة لبنان، بیروت، ۱۹۷۴
ــــــــ و کامل المهندس، **معجم المصطلحات العربیة فی اللغة و الادب**، مکتبة لبنان، بیروت ۱۹۷۹
الهاشم، جوزف، **سلیمان البستانی و الالیاذة**، بیروت، دارالکتاب اللبنانی ۱۹۶۰
هجویری، علی بن عثمان، **کشف المحجوب**، به تصحیح و النتین ژوکوفسکی، لنینگراد ۱۹۲۶ [افست تهران، امیرکبیر ۱۳۳۶]
هداره، محمد مصطفی، **مشکلة السرقات فی النقد العربی**، قاهره ۱۹۵۸
هدایت، رضاقلیخان، **انجمن آرا**، چاپ سنگی، تهران
ــــــــ. **ریاض العارفین**، چاپ سنگی، تهران ۱۳۰۵ هـ . ق
هدایت، صادق (با مسعود فرزاد)، **وغ وغ ساهاب**، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۳۴
هشترودی، محسن، «**تأثیر علوم در ادبیات و هنر**» در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، سال پنجم شمارهٔ ۲ ــ ۱
همایی، جلال الدین، **تاریخ ادبیات**، چاپ دوم، تهران
ــــــــ. «**رودکی و اختراع رباعی**» در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران شمارهٔ ۳ و ۴ سال ششم، فروردین و تیر ۱۳۳۸، شمارهٔ مخصوص رودکی
ــــــــ **صناعات ادبی**، (فن بدیع و اقسام شعر فارسی)، تهران، مطبوعاتِ علمی.
همدانی، بدیع الزمان، **المقامات**، چاپ واعظ شیرازی، سنگی، ۱۲۹۶ هـ . ق
همدانی، خواجه یوسف بوزنجردی، **رتبة الحیات**، به ضمیمهٔ رسالة الطیور نجم الدین رازی، به تصحیح محمدامین ریاحی تهران، انتشارات توس ۱۳۶۲
الهندی، محمد بن علی، **جمل الفلسفة**، چاپ عکسی فؤاد سزگین فرانکفورت، آلمان ۱۹۸۷
هنینگ و. ب. «**یک شعر پهلوی**» ترجمهٔ عبدالله فریار در مجلهٔ مهر، سال هشتم، شمارهٔ دوم.
یارشاطر، احسان، «**آرایشی بی‌نام**» در مجلهٔ ایران نامه، چاپ واشنگتن دی. سی. امریکا، سال ششم، شمارهٔ اول، صفحات ۱۶ ــ ۲۲ پاییز ۱۳۶۶
یوسف کجرات، **معاون الشعراء**، یعنی گنجینهٔ قوافی، گجرات پرنینگ پرس، بدون تاریخ.
یوسفی، غلامحسین، «**موسیقی کلمات در شعر فردوسی**» در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد، شمارهٔ دوم، سال چهاردهم ۱۳۵۷
یوشیج، نیما (علی اسفندیاری)، **ارزش احساسات**، به کوشش جنتی عطائی، صفی علیشاه،

تهران ۱۳۳۵
ـــــــ. **دنیا خانهٔ من است**، (مجموعهٔ پنجاه نامه)، تهران، زمان ۱۳۵۰
ـــــــ. **دونامه**، تهران ۱۳۲۹
ـــــــ. **مجموعهٔ اشعار نیما یوشیج**، دفتر اول، شعر، تهران، نشرِ ناشر ۱۳۶۴
منتخب اشعار، تهران، جیبی، ۱۳۴۳

□

دائرة المعارف الاسلامیة، یصدرها باللغة العربیة احمد الشنتناوی [و جماعة اخری] قاهره–
۱۳۵۲/ ۱۹۳۳
بدون مؤلف: **رسالهٔ قواعد قوافی**، نسخهٔ خطیِ کتابخانهٔ ملی تهران، تاریخ کتابت ۱۰۸۹ شمارهٔ ۲۹۲۴
ـــــــ «**رسالة التصوف**»، متنی بعربی در تصوف احتمالاً از قرن پنجم، نسخهٔ کتابخانهٔ ملی ملک، بشمارهٔ ۴۲۵۱
ـــــــ. **جنگ**، شمارهٔ ۲۰۵۱ ایاصوفیا تاریخ کتابت حدود ۷۳۱ فیلم شمارهٔ ۱۰۸ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

ب. انگلیسی:

Allen, Walter, *Writers on Writing*, London, 1958.
Arnold, Sir, Thomas, *The Legacy of Islam*, Oxford University press, 1952.
Bann, S, and J. E. Bowlt, (ed) *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973.
Basin, Yevgeny, *Semantic Philosophy of Art*, Progress Publishers, Moscow, 1979.
Bartlett, John, *Familiar Quotations;* Revised and Enlarged by Emily Morison Beck; Little, Brown and Company, 1968.
Beardsly, Monroe C., *Aesthetics from Clasical Greece to the Present, A Short History;* The University of Alabama Press 1975.
Burton, S. H., *The Criticism of Poetry;* 1962.
Colingwood, R. G., *The Idea of History;* Oxford University Press, 1975.

Croce, Benedetto, *History as the Story of Liberty*. A Gateway edition; 1970.

Deutsch, Babett, *Poetry Hand Book*. A Dictionary; London, 1957.

Drew, Elizabeth, *Peotry. A Modern guide to its understanding and engoiment*. (U. S. A 1960).

Eckermann, Johan Peter, *Conversation of Goethe with Eekermann*. London, 1951.

Elwel Sutton, L. P., *The Persian Meters*, Combridge University Press, 1976.

Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*. Faber and Faber, 1969.

Erlich, Victor, *Russian Formalism* History-Doctrine; Mouton, The Hague, 1980.

Farmer, Gorge, *A History of Arabian Music;* Luzac and Co., London, 1929, Reprinted 1967.

Gross Harvey, *Saund and Form in Modern Poetry;* The University of Michigan Press; Ann Arbor, 1965.

Hafiz of Shiraz, *The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz;* Translated into English by John Payne. (Printed by E. J. Brill, Leyden, Holand).

Hocket, Charles F., *A Course in Modern Linguistics;* The MacMillan Company, 1958.

Holman, C. H., *A Hand Book to Literature;* Third edition, 1975.

Jacobson, Roman, «*Linguistics and Poetics*» in *Style in Language* (ed.) Thomas A. Sebeok; The M. I. T Press, 1975.

Lazard, G., *The Rise of the New Persian Language*, in *The Cambridge History of Iran*, vol. IV; Cambridge, 1975.

Leech, G. N., *A Linguistic guide to English Poetry*, Longman, 1976.

Lemon, L. T., *Russian Formalist Criticism;* Translated by L. T. Lemon, University of Nebraska Press, 1969.

Mayakovsky, V., *How Are Verses Made?* Translated from the Russian by G. M. Hyde, (Cape edition, London, 1970).

Moulton, James Hope, *Early Religious Poetry of Persia*, Cambridge, 1911

Mukarovsky, Jan, *The Word and Werbal Art;* Translated and edited by J. Burbank and P. Steiner, Yale University Press, 1977.

Nesfield, J. C., *English Gramer; Past and Present;* London, 1961.

Nicholson, R. A., *A Literary Hisroty of the Arabs;* Cambridge at

University Press, 1956.

Preminger, Alex and others (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Princeton University Press, 1974.

Read, Herbert, *Form in Modern Poetry.* Vision Press, London, 1964.

Reid, Joyce, M. H., *The Concise Oxford Dictionary of French Literature.* Oxford University Press, 1976.

Robins, R. H., *A Short History of Linguistics*, Longman, London, 1976.

Said, Edward, W., *Beginnings* Intention and Method, Colombia University Press, 1985.

Salter, M., (ed.) *The centenary poe.* (Bodley Head, London, 1949).

Sebeok, Thomas, A., (ed.) *Style in Language.* The M. I. T Press, 1975.

Shipley, Joseph, T., (ed.) *Dictionary of World Literary Terms.* London, 1955.

Stagebery, N. C. and W. L. Anderson, *Poetry as Experience.* American Book Company, 1952.

Steinberg, S. H., (ed.) *Cassel's Encyclopeadia of Literature.* London, 1953.

Thomson, George, *Marxism and Poetry.* London, 1975.

Valery, Paul, *Aesthetics.* Translated by Ralph Manheim, Bollingen series XLV. 13 Pantheon Books, 1964.

Wellek René, *Concepts of Criticism.* Yale University Press, Seventh printing, 1973.

Wellek, René and Warren, Austin, *Theory of Literature.* Penguin Books.

Williams, Oscar, (ed.) *Major American Poets.* New American Library, New York, 1962.

Ulmann, S. «*Romanticism and Synaesthesia*» in Publication of the Modern Language Association of American, Vol. LX, p. 810-827, 1945.



نشر آگه از **دکتر شفیعی کدکنی** منتشر کرده است:

اسرار التوحید
فی مقامات الشیخ ابی سعید

محمد بن منور میهنی

مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۱۳۲۰صفحه، در ۲ جلد، چاپ دهم: ۱۳۹۰

آفرینش و تاریخ

طاهر مقدسی

ترجمه و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۱۱۳۲ صفحه، در ۲ جلد، چاپ چهارم:۱۳۹۰

صور خیال در شعر فارسی

تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۷۴۸ (۱۴+۷۳۴) صفحه، چاپ چهاردهم: ۱۳۹۰

موسیقی شعر

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۷۲۸ (۴+ چهل و دو+۶۸۲) صفحه، چاپ سیزدهم:۱۳۹۱

تازیانه‌های سلوک

نقد و تحلیل چند قصیده از سنایی
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۵۴۴ صفحه، چاپ دوازدهم:۱۳۹۰

در اقلیم روشنایی

تفسیر چند غزل از حکیم سنائی
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۳۰۴ صفحه، چاپ هفتم:۱۳۹۱

شاعری در هجوم منتقدان

نقد ادبی در سبک هندی
پیرامون شعر حزین لاهیجی
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۵۱۲ صفحه، چاپ سوم:۱۳۹۰

شاعر آینه‌ها

بررسی سبک هندی و شعر بیدل
۳۳۸ صفحه، چاپ نهم:۱۳۸۹



نشر آگه
خیابان ابوریحان
خیابان روانمهر
شماره‌ی ۴۷



ISBN 964-329-042-5